

VAIKUTTAVAT KIRJAIMET

TYPOGRAFIA &
KIRJAINMUOTOILU
MERKITYKSIEN
VÄLITTÄJINÄ

ERIK BERTELL

VAIKUTTAVAT KIRJAIMET

TAITEEN MAISTERIN
TUTKINNON OPINNÄYTE

GRAAFISEN SUUNNITTELUN
KOULUTUSOHJELMA

AALTO-YLIOPISTO, TAITEIDEN &
SUUNNITTELUN KORKEAKOULU

MEDIAN LAITOS, KEVÄT 2012

Grafia ry on tukenut
tämän opinnäytteen valmistumista.

ESIPUHE || 7

JOHDANTO || 15

1. MIKSI SUUNNITELLA UUSIA KIRJAINTYYPPEJÄ? || 19

1.1 Kilpailua huomiosta || 21

1.2 Uutuudenviehätys || 22

1.3 Teknologian vaikutus || 24

1.4 Taiteellinen päämäärä || 25

2. KIRJAINMUOTOILUN ARVIOINNISTA || 27

2.1 Taipumus sovinnaisuuteen || 28

2.2 Luettavuuden ongelmat || 29

2.3 Typografian ja käyttökontekstin vaikutus || 31

2.4 Klassisia ihanteita || 32

2.5 Muuttuvat paradigmat || 34

2.6 Ehdotuksia arvioinnin kriteereiksi || 35

3. ILMAISU || 37

3.1 Kirjaintyyppien merkitys || 38

3.2 Objektiivisuuden ongelmat || 39

3.3 Konnotaatiot || 42

4. KIRJAINMUOTOILUN PROSESSIT || 45

- 4.1 Välineellisyys || 46
- 4.2 Kohti järjestelmällisyyttä || 48
- 4.3 Tyylin merkityksiä || 50
- 4.4 Kirjainten muotokielestä || 51
- 4.5 Muotoiluihanteita || 52

5. PRODUKTIOSTA || 57

- 5.1 Taustaa || 59
- 5.2 Muotoilukonseptista || 60
- 5.3 Toteutus || 61
- 5.4 Suhde olemassaoleviin kirjaintyyppeihin || 63
- 5.4 Arviointi || 65

6. ESITTELY || 67

TERMINOLOGIA || 111

LÄHTEET & KIRJALLISUUS || 114

ESIPUHE

»Calligraphy reveals such different aspects of the human being as moral virtues, personal opinion of the beauty, and also immediate feeling of the minute. It helps leave a large footprint on the sands of time.»

SAMVEL VANOYAN



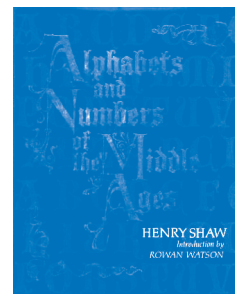
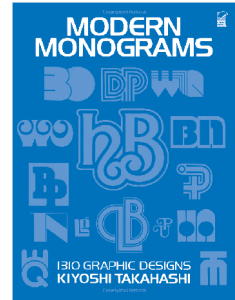
OLEN KASVANUT typografiaan. Aloitin piirtämisen varhaislapsuudessa ja haaveilin kymmenvuotiaana joko sarjakuvapiirtäjän tai mainosgraafikon urasta. Jälkimmäiseen rohkaisi isoäitini isän puolelta, jolta sain jouluisin ja syntymäpäivisin lahjaksi usein jonkin taide-, käyttötaide- tai tietokirjan. Ensin mainittuihin kuuluivat **Henry Shaw'n** *Alphabets and Numbers of the Middle Ages* sekä **Kyoshi Takahashin** *Modern Monograms*, johon oli koottu 1310 eri-laista monogrammia: tyypillisiä 1970–80-lukujen vaihteen geometrisiä ja usein huikean abstrakteja tekeleitä. En voi väittää, että olisin tuolloin liiemmin riemuinnut näistä aarteista, mutta jälkeenpäin se hämmästyttää: onnistuivatko tällaiset lahjat kylvämään siemenen typografiakiinnostukseen.

Lapsena aloitin kalligrafiaharrastuksen saatuani joulu-lahjaksi kallisarvoisen valikoiman tasateräisiä tekstaus-kyniä. Mukana oli harjoitusvihko ja tekstausmalleja, joita ryhdyin lapsen innolla käyttämään. Muistan että salaperäisessä vanhahtavuudessaan puhde muistutti kuin jännittävän salakielen opiskelua.

Harraste oli kuitenkin täynnä pettymyksiä: en varmaan milloinkaan ollut tyytyväinen raapusteluihini. Oli liki mahdotonta tavoittaa samaa vakaata ja puhdasta jälkeä, kuin esimerkeissä. Jatkoin kuitenkin itsepintaisesti teini-iän kynnykselle asti.

Tuolloin Rotring-kynät vaihtuivat paksuihin tusseihin: kuvaan tulivat tagit eli seinätöherrykset. Tämä laji tuntui heti huomattavasti mielekkäämmältä: siinä, missä kalligrafia tuoksautti toivottomalta nörtti-harrasteelta, oli tageissa hurjaa viehätysvoimaa. Niitä tekivät lähinnä koulun häirikköpojat; itse eturivin poikana tyydyin alkuun raapustelemaan vihkoihin ja toisinaan pulpetteihin ja koulun vessoihin.

Tarkkailin alati kasvuympäristöäni ja panin merkille uudet tai hienot tagit. Omaksuin vaikutteita sumeilematta ja matkin nimekkäiden »bommaajien» tyyliä. Ihailin erityisesti

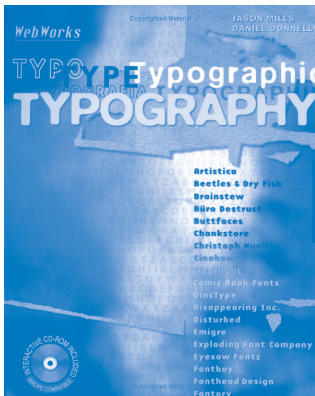


luovia ratkaisuja, kuten eräänlaisia ligatuureja, joilla kirjaimet sidottiin yhteen.

Vaikka tageissa oli kalligrafian tapaan kyse viivasta, sen rytmistä ja kontrastista, olivat ne kuitenkin luonteeltaan tyystin erilaisia toimia. Siinä, missä kalligrafiassa harjoiteltiin vuosisataisten mallien mukaan tuottamaan harmonista mutta kaavamaisista jälkeä, rohkaisi tagien maailma yksilöllisen ja rohkean ilmaisun löytämiseen. Toki tagien estetiikka oli, ainakin tuolloin, melko rajattua ja tunnistettavaa. Myös väline: paksu ja tasakärkinen tussi tai spraymaali paksulla suuttimella, ohjasi muotokielen ratkaisuja.

Mutta huomattavaa on, että genreen sisältyi olennaisesti pyrkimys erikoisuuden tavoitteluun, omaperäisimpien ja luovien muotojen löytämiseen. Edes selkeä luettavuus ei ollut ensiarvoista, kryptisyys oli jopa tavoiteltava ominaisuus. Jättäkäämme tagien muu tematiikka tämän käsittelyn ulkopuolelle, mutta erinomainen keino ne olivat harjoitella omaehtoista ja näyttävää ilmaisua kirjaimin.

LUKION JÄLKEEN tagitkin jäivät ja aloitin graafisen viestinnän opiskelun Vantaan ammatillisessa koulutuskeskuksessa. Opettelin ensi kertaa käyttämään tietokonetta, suunnittelutyöhön ja ylipäätään. Kun ensi kertaa opintojeni alkuvaiheessa jollakin kurssilla opetettiin fonttien käyttöä ja -valintaa, koulun koneilta löytyi lähinnä turvallisia peruskirjaintyypppejä. Tässä kohtaa mummoni astuu tarinaan jälleen: tällä kertaa sain itse valita joululahjakirjani. Fonttiinnotuksen viitoittamana Stockmannin Akateemisen yläkerran suppeasta valikoimasta tarttui tuolloin mukaani **Jason Millsin ja Daniel Donellyn** toimittama *Webworks –Typography* -opus, jossa esiteltiin Internet-vallankumouksen viileimpiä tuotoksia typografiassa. Kirja avasi ymmärrykseni ekspressiivisen typografian (ja Internetin hyödyntämisen) mahdollisuuksille. Suosikkisivujani olivat



muun muassa **Jay Davidin** Web Page Explosion ja Sound of Print, **Rob Dobin** Toxic Type, eteläafrikkalainen Sacred Nipple, **Peter Bruhnin** Fountain ja **Michael Cinan** Cinahaus, sekä sveitsiläinen Büro Destruct. Mitä hurjempaa ja epäsovinnaisempaa, sen parempi. Graafinen suunnittelu, ja typografia eritoten, tuntui äärimmäisen viileältä puuhalta.

ALOITTAESSANI OPINTONI Lahden muotoiluinstituutissa minulla oli jo melko tarkka käsitys siitä mitä halusin tehdä. Tavoitteenani oli siekailematta olla mahdollisimman trendikäs, epäsovinnainen ja rajoja rikkova graafikko, huolimatta siitä, että satuin itse asiassa opiskelemaan pakkaussuunnittelua. Mallit olivat selvillä: imitoin ahnaasti vaikkapa Surfstation-portaalin kautta löytyneitä suunnittelijoita. Tuolloinen (ja vielä nykyinenkin) suuri idolini Büro Destruct-toimisto jakoi ja myi näkyvästi suunnittelemaansa fontteja. Niiden ikoninen, populaarikulttuurisia viittauksia viljelevä ja geometrinen muotokieli puhutteli sieluani välittömästi. Opittuani alkeet grafiikkaohjelma Illustratorista halusin oitis pystyä tuottamaan vastaavanlaista jälkeä. Kirjainten konstruointi apuruudukolla helpotti muodon löytämistä. Se tuntui myös vapauttavan teinivuosien traumasta: tietokoneella saattoi tuottaa grafiikkaa, jota käsin piirtämällä ei mitenkään olisi voinut tavoittaa. Opinnot sisälsivät jo varhain myös varsinaista fonttisuunnittelua Fontographer-ohjelmalla. Taival oli kivinen, mutta loppuvuodesta 2001 sain ensimmäiset toimivat fonttituotokset aikaan. Muotokieleltään ja vaikutelmaltaan nämä olivat siinä määrin eksentrisiä, etteivät sopineet juuri mihinkään oikeaan käyttöön. Lisäksi suurta vaivaa tuotti tasaisen ladelman aikaansaanti näillä tekeleillä, joiden mittasuhteet vaihtelivat holtittomasti.

Vuoden harjoittelun jälkeen oivalsin puolivahingossa Illustrator-ohjelman ääriviivatyökalun mahdollisuudet. Muodon konstruointi oli huomattavasti selkeämpää



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 0123456789

CULMAK
 ABCDEFG
 HIJKLMN
 OPQRSTU
 VWXYZ
 0123456789

Kaksi varhaista fonttiaihoitani oletettavasti vuodelta 2001. Alempi perustui vanhasta pakkauksesta poimimaani »Culmak»-logotyyppiin.



Ääriiviivalla piirretty kirjain:
yhteensä kuusi vektoripistettä.
Muotokappaleeksi konstruoitu
kirjain: 12 vektoripistettä.



Mama, ylhäällä, ja Neon,
vuodelta 2002.



Haagissa 2003 kurssityössä
käytettäväksi piirretty otsikkofontti.

pelkällä luuranko-ääriiviivalla, muuttujia ollen näin paljon pienempi määrä. Elementtien monistaminen, yhdistely ja manipulointi oli joustavampaa. Viivatyökalu tuntui myös loogisemmalta tavalta tuottaa kirjainmuotoja: saman ääriiviivarungon ominaisuuksia pystyi muuntelemaan joustavasti hennosta täyslihavaan. Oivalluksen tuloksena näkivät päivänvalon kaksi siihen asti tasapainoisinta fonttikokeiluani, äärigeometriset ja retrohenkiset *Mama* ja *Neon*. Kumpaankin törmää säännöllisesti, sillä molemmat ovat olleet vuosikausia ilmaisjakelussa lukuisilla sivustoilla, vaikka olen sittemmin julkaissut *Neonista* kaupallisenkin version.

VUONNA 2003 läksin suurin odotuksin oppilasvaihtoon Haagin legendaariseen Koninklijke Akademie van Beeldende Kunst-oppilaitokseen. Maineikkaasta typografian opetuksestaan tunnettu koulu on muotoutunut suoranaiseksi instituutioksi viimeistään 1990-luvun alusta, jolloin monet koulun kasvatit olivat pioneereina kaupallisen fonttisuunnittelun saralla. Typografiaa Lahdessa tuolloin opettanut **Ritva Leinonen** lienee vaikuttanut pääsyyni kouluun. Joka tapauksessa jakso oli opinanniltan pettymys. Typografian opiskelussa jouduin osallistumaan perusopetukseen, joka koostui yksinomaan kurinalaisista kalligrafiaharjoituksista **Frank Bloklandin** ohjassa. Keskenkasvuksena hulttiona en tietenkään osannut kunnioittaa tuota kullanarvoista taitoa. Arkaaiset tekstausrutiinit vaikuttivat paremminkin luostariin soveltuvilta harjoituksilta: uhmakkaasti lopetin jopa kurssin kesken. Opintojakson aikana tuotin kuitenkin lukuisia aihioita sangen kokeellisille otsikkokirjaintyypeille: siispä täysin hukkaan ei rupeama mennyt. En kaiketi ollut vielä riittävän kypsä ymmärtämään kirjainmuotojen perimmäisen olemuksen saloja.

Huomattavaa on myös, että oppilasvaihto tapahtui kaudella, jolloin näkemykseni leipätekstitypografiasta oli

vielä sangen kuiva. Minuskelia *Helvetica* oikealla liehulla, epäsymmetristä sommittelua: todellista pseudomoder-nismia vailla sen syvällisempää ymmärtämystä. Kenties tämän takia vaatimattomat käyttökirjaimet eivät vielä kiehtoneet: en ollut ymmärtänyt niiden ilmaisupotentiaalia.

MYÖHEMMIN LEHTITYÖN pariin ajaututtuani, opin ajattelemaan typografiaa kokonaisvaltaisemmin: kuinka pienet yksityiskohdat vaikuttivat laajoihin kokonaisuuksiin ja sitä kautta julkaisun identiteettiin. Enää ei ollut käyttöä voimakkaan ekspressiivisille kirjaintyypeille: niiden ääni oli aivan liian karkea ja yksilotteinen. Myös se, kuinka kirjaintyyppiä käytti, mahdollisti monenlaisten vaikutelmien tuottamisen. Lehtityön myötä opin myös tuntemaan ja tunnistamaan vilauksella useimmat yleisimmät ja hieman epätavallisemmatkin, kiinnostavat kirjaintyypit. En ole sittemmin kyennyt lukemaan mitään painettua ilman perusteellista paneutumista sen typografiaan! Minulle heräsi myös pian tarve perehtyä typografian yksityiskoh-tien hienovaraiseen ilmaisuun, jotta voisin tulevaisuudessa tuottaa myös pitkään tekstiin soveltuvia kirjaintyyppejä.

Maisteriopintoihin hakeutuessani suunnitelmani opinnäytetyöstä oli jo selvillä: halusin tuottaa vakavasti otettavan, oikeaoppisen kirjainperheen. Tutkimuksellinen konteksti työlle oli hieman hämärän peitossa, mutta koin tärkeäksi saada oman, konkreettisen kontribuutioni alalle. Opintojen myötä kursseilla teoreettinen viitekehys alkoi vähitellen hahmottua: tavoitteekseni muodostui eräänlaisen typografisen manifestin laatiminen. Kaiken kaikkiaan olen tehnyt opinnäytetyötä kuin lisäkin kirkkoa konsanaan, satunnaisissa pyrähdyksissä vuosien 2008–2012 aikana.

Logos-kirjainperheen suunnittelun aloitin syksyllä 2008. Työ sai jo tuolloin olennaisimmat piirteensä; tuosta eteen-päin se on kokenut lähinnä kosmeettisia, mutta kuitenkin ratkaisevia, muutoksia. Ensimmäisenä suunnitelmallisena

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 ABCDEFGH
 HIJKLMN
 OPQRSTU
 VWXYZÅÄÖ
 abcdefg
 hijklmn
 opqrstu
 vwxyzääö

Nimetön, Haagissa
 oppilasvaihdossa tehty
 fonttiaiho.

yritelmänäni luoda leipätekstikäyttöönkin kelpaava kirjaintyyppi, on *Logosin* tekoprosessi ollut paikoin varsin vaivalloista. Monia asioita on tullut opittua kantapäähän kautta. *Logosin* jälkeen olen aloittanut, ja osan viimeistellyt ja julkaissutkin, lukuisia muita kirjaintyyppiaihioita. Työ on muuttunut alinomaa helpommaksi, kun menetelmät ovat kehittyneet systemaattisemmiksi.

Kuitenkin alusta asti produktio kaipasi rinnalleen jonkinlaista todistusta, eräänlaista kirjainmuotoilu- ja typografiafilosofiani avaamista tarkastelijoille. Toden totta, sen kiteyttäminen on vaatinut enemmän työtä kuin itse produktio koskaan. Uskon prosessin kuitenkin olleen vaivan arvoista. Työn myötä olen sekä saanut vahvistuksia intuitiivisesti tuntemilleni aavistuksille, että oivaltanut täysin uusia аспектеja kirjainmuotoilun ja typografian olemuksesta.

TOIVON, ETTÄ lukija voi saada opinnäytteeseeni tutustumisen myötä aavistuksenkin siitä innostuksesta, jota olen työtä tehdessäni kokenut.



Logosin varhaisia mittasuhdemalleja.

JOHDANTO

«By all means break the rules,
and break them beautifully,
deliberately, and well. That is one
of the ends for which they exist.»

ROBERT BRINGHURST

Logosin, tuolloin työnimenä
Futuro, varhainen aihio
Illustrator-ohjelmassa.

2106230123456789- =1+2=3Ω8 9l e
S S R x . E E
E S P R K Q Q Ø O K T H X Y Z A M N
n a **acfa** acfa
a g g g g a ä a b b p p c ç ö d d o ê f f i j f l g g h

OPINNÄYTETYÖNI ON kaksiosainen: itsenäinen produktio ja sitä taustoittava tutkimus. Työmäärältään pääpaino on produktiossa, *Logos*-kirjainperheen muotoilussa julkaisuasteelle ja sen esittelyssä. Kuitenkin reflektio-osa on yhtä tärkeä: se toimii ikäänkuin perusteluna produktion olemassaololle ja pyrkii positioimaan sen alan kentällä. Reflektio-osio myös valottaa produktion synty- ja kasvuprosesseja ja pyrkii arvioimaan lopputulosta. Lähes alkeelliselta perustasolta alkanut produktio ollut varsin itseohjautuva oppimisprosessi, pikemminkin kuin perusteellisesti laskelmoitu ja suunnitelmallinen, määrätietoinen hanke. Opinnäytetyön näkökulmasta tämä asetelma on tietysti ollut hedelmällinen, kun kovin piintyneet näkemykset tai käsitykset eivät ole liiemmin ohjanneet tekemistä.

Myös aiheesta kirjoittaminen on ollut haastavaa ja uuden oppimista. Kaikkiin käyttämiini lähteisiin olen tutustunut vasta opinnäytetyön aloitettuani. Aineiston kartuttamista on ohjannut pyrkimys löytää kaikupohjaa käytännön työssä ja opintojen kautta omaksumilleni intuitiivisille käsityksille aiheesta: sekä vahvistamaan, että kyseenalaistamaan näkemyksiä.

TUTKIMUS OPEROI limittäin useilla kirjainmuotoilun osa-alueilla, eräänlaisessa keskiössä puhtaasti leipätekstikirjainten ja helpolukuisten otsikkokirjainten rajamaastossa, toisaalta sivuten myös visuaalisesti näyttäviä ja kuvittavia koristekirjaimiakin. Tavallaan pohjalla on pyrkimys esittää, että nämä kaikki kriteerit olisi mahdollista täyttää yhdellä kirjaintyyppillä.

Olennaista tutkimuksessa on myös havainnollistaa kirjainmuotoilun arvoinnin haasteellisuus ja tavallaan esittää, että kaikenlaiselle typografialle ja -kirjaintypeille on paikkansa ja aikansa. Kirjainmuotoilu ja laajemmin typografia ja graafinen suunnittelu ylipäätään, ovat aloina sellaisia, että niiden tulee ilmentää ajassa tapahtuvia

muutoksia ja ilmiöitä sekä olla itsekin alituisessa käymis- ja muutostilassa. Kiveen hakattuja totuuksia ei välttämättä ole useitakaan.

Tutkimus ei pyri tarjoamaan kertausta typografian ja kirjainmuotoilun, saati graafisen suunnittelun, historiaa. Lähteet pyritään esittelemään ainakin kursorisesti ja viittaukset siten, että lukija ei välttämättä tarvitse yleistietämystä aiheesta.

KÄSITTELYN KOHTEENA ovat pääsääntöisesti kirjaintyypit, jotka ovat soveltuvia leipätekstikäyttöön: jos ei romaaneja varten, ainakin vaikkapa aikakauslehtiin. Tutkimus painottuu päätteettömään kirjainlajiin, mutta antiikvakirjaimiakin on välttämätöntä sivuta muutamassa kohtaa. Pääosin käsittelyn ulkopuolelle jäävät kirjaintyypit, jotka ovat luonteeltaan visuaalisempia, esimerkiksi koristeelliset otsikkokirjaimet. Näillä on toki selkeä ilmaisuvoima, mutta tutkimus keskittyy pikemminkin alitajuiseen vaikuttamiseen ja hienovaraisempaan mielikuvan muodostumiseen.

Luettavuuden ja helppolukuisuuden tutkimus ei kuulu käsittelyn piiriin, vaikka aihealue onkin paikoin läsnä. Asiasta on kirjoitettu jo melko paljon ja tutkimus on osoittautunut myös monella tapaa ongelmalliseksi. Sen sijaan kirjainmuotoilulla ja typografialla tuotettavia mielikuvia ja vaikutelmia ei ole käsitelty niinkään paljoa. Tutkimukseni keskittyykin tähän aspektiin. Tavoitteena on löytää vastauksia siihen, kuinka koemme kohtaamamme typografian eri konteksteissa ja minkälaisia merkityksiä se kantaa ja sillä voi välittää.

Näkökulma on pikemminkin filosofinen, kuin pragmaattinen: pyrin löytämään vastauksia siihen, miksi ylipäätään tarvitsemme uusia kirjaintyyppejä ja -typografiaa.

1

MIKSI SUUNNITELLA UUSIA KIRJAINTYYPPEJÄ?

«Lettering gives
me the purest &
greatest pleasure.»

RUDOLF KOCH

[illegible]

TH Olen yrittänyt löytää fonteilleni T:llä alkavan nimen, mikäli mahdollista, ja tietenkin Suomi-alkuisia on muutama. Nimen keksiminen ja markkinointi ovat osa fontin suunnittelua, ja pyrin yleensä selittämään idean kunkin fontin takana, ja teen fontille myös malliesimerkit, joissa sen oleelliset elementit ovat selkeästi esillä.

1.1 KILPAILUA HUOMIOSTA

Kun maailmassa on ainakin 150 000 kirjaintyyppiä,¹ on täysin perusteltua kysyä, tarvitaanko niitä enemmän. Eikö valinta vaikeudu, kun valittavaa on enemmän? Miksi olemassaolevat eivät kelpaa? Miten uusi kirjaintyyppi poikkeaa vanhoista edukseen siinä määrin, että sen olemassaolo on oikeutettu?

Koska kuka vaan voi mekaanisesti opetella kirjainmuotoilun taidon ja saada aikaan muodollisesti pätevän lopputuloksen, edellyttää esimerkiksi kirjainmuotoilija **Peter Bil'ak** uusilta kirjaintyypeiltä omaperäisyyttä. Sisältö on vähintään yhtä tärkeää, kuin muoto.²

Kirjainmuotoilusta uraa harkitessani olen joutunut ammatillisessakin mielessä pohtimaan työn merkityksellisyyttä ja kriteereitä menestymiselle. Kaupallisesti onnistuneessa fonttijulkaisussa pitää olla paitsi ilmiselvästi laatua, myös selvästi jotain poikkeuksellista, joka saa ihmiset haluamaan omistaa sen. Lisäksi on syytä valita tarkoin, minkälaista tekelettä lähtee tuottamaan, jos mieli vaka-visaan markkinoille.

Sami Kortemäki on tutkinut opinnäytteessään (2001) kirjaintyyppien brandeja. Hänen mukaansa menestyksenkäs kirjaintyyppijulkaisu vaatii huolellisen taustatyön. Yksinomaan laadukas muotoilutyö ei riitä, vaan kirjaintyyppiä tulee ajatella tuotteen näkökulmasta. Jo pelkäänsä positiolla voi vaikuttaa onnistumiseen: millä tavoin huomioi tai suorastaan ennakoi vallitsevia tyylivirtauksia.³ Poikkeuksellisesti kuitenkin Kortemäen sittemmin Underwarelle suunnittelemat menestyskirjaintyytit, kuten *Sauna* tai *Liza*, ovat nähdäkseni osuneet hermoon pikemminkin yksilöllisyytensä ja erikoisuutensa tähden. Kortemäki kyllä toteaaakin, että ihanteellisinta on löytää ostomotiivi, mitä

¹ BILAK, PETER. *We don't need new fonts*. Verkkoessee. Typotheque, 2011.

² Bilak: 2011.

³ KORTEMÄKI, SAMI. *Sofa Black*. Opinnäytetyö. Lahden muotoiluinstituutti, 2001: 44.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

I'll be waiting patiently for her
She's prettiest
AT THIS VERY LOCATION
Morie & Coffee

mikään muu tuote ei vielä toteuta. Missä määrin *Saunalle* ja *Lizalle* suunniteltu vaikuttava mainonta ja visuaalisuus on vaikuttanut, on vaikeaa sanoa. Joka tapauksessa kumpikin projekti on luonut ainakin jonkinlaisen oman mikrotrendinsä.

Eräs vinyylisinglejä keräävä kaverini sanoo, että jokaiselle yksittäiselle tunnetilalle ja tilanteelle on olemassa oma, aivan tietty ja ainoa oikea kipaleensa (tämä saa epäilemättä tiskijukat laajentamaan alinomaa tuhansien levyjen kokoelmiaan). Mielestäni tokaisua voi soveltaa myös lähtökohdaksi kirjainmuotoilulle tai laajemmin typografialle ylipäätään. Käytännön työssä graafisena suunnittelijana syntyy uuden toimeksiannon edessä eräänlainen tabula rasa-elämys. Monesti on epämääräinen käsitys siitä, mikälaiseen typografiaan toimeksiannossa välitettävä viesti tulisi pukea, jotta se tuottaisi tavoitellun vaikutelman. Usein tämän saavuttaminen edellyttää tuntikausien ponnistelua, jotta voi saavuttaa halutunlaisen kokemuksen: saada typografia puhumaan viestin omimmalla äänensävyllä ja -painolla. Mutta aina tämä ei onnistu: käytettävissä olevat fontit tuottavatkin tuttua puuroa, joka tuntuu vain hukkuvan visuaaliseen ympäristöönsä.

1.2 UUTUUDENVIEHÄTYS

Sami Kortemäki näkee, että tulevaisuudessa tarvitaan yhä useammin aivan yksilöllistä typografista ääntä. Myös kirjainmuotoilun näkökulmasta, on tällaisista lähtökohdista on hänen mukaansa helpompaa tuottaa tyyli-
puhdas muotovalio.⁴

Vaikka omat kokemukseni fonttien tuottamisesta kaupalliseen tarkoitukseen ovat toistaiseksi melko vähäiset, pystyn samaistumaan näkemykseen. Selvä tavoite kirjaintyyppin positiolle auttaa saamaan tarvittavat piirteet esiin selkeämmin: kirjaintyyppistä on kenties helpompi saada eheämpi.

4 Kortemäki (2001): 44.

Kortemäki valittelee »yleismaailmallisten» kirjaintyyppien ylikuumenemisen markkinoilla lyhentävän niiden elinkaarta.⁵ Graafisen suunnittelijan näkökulmasta tämä on helppo allekirjoittaa. Monet myyntimenestystä saavuttaneet, erinomaiset ja käyttökelpoiset fonttiperheet, ovat nopeasti sulautuneet osaksi eräänlaista banaalia käyttökirjainkirjastoa. Esimerkiksi House Industriesin mainio *Neutraface* tuntuu auttamattomasti vanhentuneelta muutaman vaivaisen vuoden aikana: sen luonteenomaisimmat piirteet ovat tulleet poikkeuksellisen näkyviksi. Samaa voisi sanoa myös Kortemäen itsensä julkaisemista, jo mainituista ikonisista otsikkofonteista, kuten *Liza*- ja *Sauna*-kirjaintyypeistä.

Kiinnostavasti Kortemäki myös vertaa kirjainmuotoilua kalustemuotoiluun tuolisuunnitteluun. Tuoleja on lukemattomia, silti niitä tuotetaan ja myös kaivataan aina uusia. Pelkkä uutuudenviehätys on sinällään aivan riittävä motiivi ja oikeutus uusien kirjaintyyppienkin suunnittelulle: aika tuottaa ja vaatii uudenlaisia ratkaisuja.⁶

Myös **Eero Astala** pohtii opinnäytteessään tarvetta uusien kirjaintyyppien suunnittelulle. Hän näkee maailmassa alituisen käynnissä olevan muutoksen synnyttävän myös tarpeita uudenlaisille välineille sen ilmaisemiseen.⁷

1900-luvun avant garde-liikkeet: De Stijl, Dada, futurismi, konstruktivismi ja Bauhaus, hyödynsivät kaikki **Viktor Shklovskyn** esittämää *ostranenien* käsitettä teorioissaan ja ilmaisussaan. Tämä tarkoittaa eräänlaista vieraannuttamista: ympäröivän, tavanomaisen maailman tekemistä näkyväksi esittämällä se toisin, kuin se on.⁸

5 Kortemäki (2001): 45.

6 Kortemäki (2001): 48.

7 ASTALA, EERO. *Oksa – kirjainperhe Luontoliitolle*. Opinnäytetyö. Taideteollinen korkeakoulu, 2007: 12.

8 LUPTON, ELLEN ym. teoksessa BIERUT, MICHAEL ym. *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Allworth Press, New York, 1994: 23.

1 Miksi suunnitella uusia kirjaintyyppejä?

Neutra No. 2 Text Demi Italic

The new collection complements the original Neutraface by satisfying a broader range of typographic needs

Neutra No. 2 Display Light

FUTURE
ECO-CHIC
CYCLORAMA
High-waisted Shorts

House Industries -yhtiön menestysjulkaisu Neutraface.

HUBISTEN
LA
CERTAIN
INTERNATIONALE
TENTONSTELLING
JELT I I I I
O'OR
HUBISTEN

abc def ghi
jkl mno pqr
stuv wxyz

HERBERT BAYER: Abb. 1. Alphabet „a“ und „x“ sind nach der Vorlesung zu betrachten

Bezeichnet einen Zeilenansatz in größeren Maßstab. Prüfen: optische Wirkung

sturm blond

Abb. 8. Anordnung

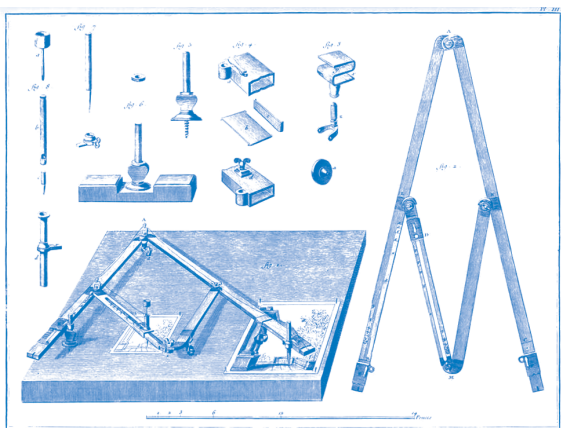
Avant garde-typografiaa 1900-luvun alkupuolelta: Theo van Doesburg ja Herbert Bayer.

Tämä toimii yhä suorana analogiana typografian ja uudenlaisten kirjainmuotojen tarpeelle. Niiden keinoin voi tehdä viestin näkyväksi, saada se ilmiänsullaan erottumaan kohtaamastamme kasvottomasta viestitulvasta.

1.3 TEKNOLOGIAN VAIKUTUS

Digitaalinen teknologia on tuonut kirjainmuotoilun tavallisten suunnittelijoiden ulottuville, kun aiemmin se on ollut harvalukuisen ammattikunnan vastuulla.⁹ 1980-luvulla ilmestynyt varhainen fonttisuunnitteluohjelma Fontographer soi suunnittelijalle mahdollisuuden tuottaa ainutkertaista ja yksilöllistä typografiaa suunnittelutöihin. Aikakausi synnytti lukuisia typografisia kokeiluja, jotka haastoivat kirjainmuotojen konventioita. Vaikka useat näistä eivät kestäneet aikaa, oli jakso silti merkittävä mahdollistaessaan konkreettisesti kenen tahansa tehdä typografista suunnittelua ja kirjainmuotoilua. Aikakausi muuttikin kirjainmuotoilua ja typografian kenttää ylipäänsä. Nykyisin lisäksi julkaiseminen onnistuu aivan itsenäisesti. Myfonts-sivustolle voi teoriassa lähettää minkälaisia fonttitekeleitä hyvänsä käyttäjien saatavaksi, ja niin totisesti lähetetäänkin.

Pantografi on alun perin karttojen ja piirustusten jäljentämistä varten suunniteltu laite. Jäljentäessä voidaan mittakaavaa muuttaa. Mekaaninen pantografi muodostuu toisiinsa liitetyistä tangoista. Kun A:ta kuljetetaan kuviota pitkin, B piirtää samanlaisen kuvion. (Wikipedia)



DESSEAN, Pantographe

Typografian digitalisoitumisen taitekohta muistuttaa monella tapaa 1800-luvulla pantografin syntymisen aiheuttamaa kirjainmuotoilun murrosta. Väline mahdollisti paitsi fonttien eri pistekokojen tuottamisen mekaanisesti, myös monenlaisen muodon manipulaation ja muuntelun. Syntyi villejä, ennennäkemättömiä kirjainmuotoja, joissa muotokieli oli syntynyt laitteen parametrien määrittämien ominaisuuksien mukaan, luultavasti mielivaltaisen tuntuisesti.

9 BRUSILA, RIITTA teoksessa Brusila ym. *Typografia – kieltä vai visuaalisuutta?* WSOY, Helsinki, 2001: 93.

Viimeistään tällöin voidaan katsoa kirjainten hahmon ir-
taantuneen antiikin harmonisesta suhteopista ja mukautu-
neen suhteellisemmaksi järjestelmäksi, jota voitiin manipu-
loida eri tavoin, ja jossa yksittäiset osat ovat havaittavassa
sukulaissuhteessa keskenään.¹⁰ Pantografin yleistyminen
herätti närrä pitkän linjan ammattikirjainmuotoilijoissa,
jotka eivät arvostaneet välineen suomaä helppoutta. Ei voi
olla ajattelematta heidän olleen epäilemättä kääremeissään
»helppoheikkien» ilmaantuessä apajille!

Yksi tuon ajan merkittävimmistä kirjainmuotoilijoista,
W.A. Diggins, piti pantografin suomaä edistystä tur-
miollisena: hän näki laitteen käytön johtavan ennen pitkää
kaiken typografian mekaanisoitumiseen.¹¹

Toisaalta teknologia myös mahdollistaa edistyksellisen
ja huolitellun typografian tuottamisen vähällä vaivalla.
Hienovaraiset yksityiskohdat, kuten ligatuurit, kapiteelit ja
gemenanumerot ovat nyt typografian suunnittelijan ulot-
tuvilla helposti. Yhdellä fontilla on myös mahdollista lataa
useita kieliä, myös ei-latinalaiseen merkistöön pohjautu-
via. Arvostettu kirjainmuotoilija **Matthew Carter** totesi jo
digitalisoitumisen alkuvaiheilla silloin tuotettavan ihmis-
kunnan historian parasta typografiaa ja kirjainmuotoilua.¹²

1.4 TAITEELLINEN PÄÄMÄÄRÄ

Olen itse myös tuottanut fontteja tai niiden esiasteella
olevia kirjaimistoja ihan vain yksittäisiin suunnittelupro-
jekteihin: julisteisiin, esitteiden kansiin ja erilaisiin tiedot-
teisiin. Olen ryhtynyt näihin vailla tietopohjaa tyylihisto-
riallisista konventioista. Näissä varhaisemmissä tekeleissä
on usein ollut lähtökohtana hetken mielijohde: toisinaan
innoitus jostain arkipäiväisessä ympäristössä nähdystä,

¹⁰ LUPTON, ELLEN ym. teoksessa Lupton ym. *Design Writing Research. Writing on Graphic Design*. Phaidon Press, Lontoo, 1999: 57.

¹¹ KINROSS, ROBIN. *Modern Typography*. Hyphen Press, Lontoo, 2004.

¹² SPIEKERMANN, ERIK. *Matthew Carter. Eye* 11.
Eye Magazine Ltd, Lontoo, 1993.

affluent / affluent sector / sector

Monenlaiset hankalia kirjainyhdistelmiä
helpottavat tai vain ilmeikkyyttä luovat
ligatuurit ovat nykyään sisäänrakennettu
vakio-ominaisuus laadukkaissa fonteissa.

UNICEFilta UNICEFilta

Kapiteelit ovat käyttökelpoisia esimerkiksi
pitkien lyhenteiden stilisointiin.

Rio 2016 Rio 2016

Pienaakkosnumerot sointuvat
suuraakkosia luontevammin
pienaakkoskirjainten kanssa.

monesti leikkittely muodolla ja kontrastilla. Tärkein tavoite minulla näissä on ollut kirjainten muotokielen ja niiden tuottamien sanakuvien hahmon käyttö ilmaisukeinona. Kirjainten tuottaminen on itsessään ollut päämäärä. Juuri kirjainmuotoilu on mielestäni viimeisiä välittömästä tavoitteellisuudesta ja tuloksellisuudesta vapaita alueita graafisessa suunnittelussa. Kirjainten muotokieli on samanaikaisesti ennalta määritelty ja satojen vuosien historian läpituunkema, ja toisaalta täysin vapaa käyttämään juuri valitsemansa kaltaisia painotuksia ja sävyjä. Toimivan ja käyttökelpoisen kirjaintyyppin tulee yksinkertaisimmillaan täyttää ainoastaan vaatimukset jonkinasteisesta luettavuudesta. Muilta osin kirjaintyyppin estetiikka, tyyli- ja muotokieli ovat täysin tekijänsä mielivaltaisesti määriteltävissä.

Hahmotan kirjaintyyppin eräänlaisena taideteoksena: sen ei tarvitse perustella olemassaoloaan; se on itseisarvoinen. Sen ei tarvitse pyrkiä kantamaan juuri tietynlaisia viestejä ja luomaan juuri määrätynlaisia miellytyksiä. Alastomimmillaan se esittää vain itseään; on. Tämä piirre ei estä mahdollisuutta valjastaa kirjaintyyppiä viestimään monenlaisia ja aivan tiettyjä asioita: lopulta käyttökonteksti virittää sen äänen.

2

KUINKA ARVIOIDA KIRJAINMUOTOILUA?

«Legibility, in practice,
amounts simply
to what one is
accustomed to.»

ERIC GILL

2.1 TAIPUMUS SOVINNAISUUTEEN

Olen opiskeluhistoriani aikana osallistunut lukuisiin kirjainmuotoilutyöpajoihin ja -kursseille. Lähestyminen on näissä ymmärrettävästi ollut melko praktinen: sorvin ääreen ja päivän päätteeksi aina tuotoksien katselmus. Pitkin päivää opettajat kiertävät kunkin luona ja tekeleitä tarkastellaan yksityiskohtaisesti, pitkälti punakynämenetelmällä.

Näitä rupeamia on mielestäni leimannut pyrkimys hioa opiskelijoiden tuotoksista omaleimaisimmat piirteet sovinnaisempaan päin. Yhteiskatselmuksien kritiikeissä katsotaan, mikä kussakin aihiossa on väärin. Tämä asetelma luo tietynlaisen ryhmäpaineen, joka johtaa pakostakin siihen, että silmiinpistävimät piirteet tuppaaavat lopulta hioutumaan pois.

MUTTA MILLÄ tavoin voi esittää jonkin kirjaimen, tai koko kirjaintyyppin, piirteen olevan virheellinen tai vääränlainen? On helppoa sanoa vaikkapa lapsen peilikuvana piirtämän s-kirjaimen olevan virheellinen, vaikka huomionarvoista kyllä, kuka tahansa osaa sen silti lukea. Vuonna 2002 julkaisemassani *Neon*-fontin ensi versiossa z-kirjain on peilikuvana: huomasin tämän itsekin vasta vuosia myöhemmin! Ilmaisfonttina *Neonin* latauskertojen määrä on kymmeniä tuhansia: ilmeisesti peilikuvainen z on kelvannut käyttäjille. Se eroaa kuitenkin rakenteeltaan ratkaisevasti fontin s-kirjaimesta, joten sekoittumisen riski lienee pieni.

Minulla on edelleen taipumus on tehdä y-kirjaimesta kapea suhteessa muihin kirjaintyyppin kirjaimiin. Mutta kuinka arvioida, onko se liian kapea: onko olemassa joku universaali, selkeä kriteeri leveydestä? Tietysti voi tarkastella kyseisen kirjaintyyppi-aihion kirjainten vastamuotojen massoja ja verrata, erottuuko jokin poikkeuksellisen paljon. Mutta tässäkin asetelmassa on ennako-oletuksena, että kirjaintyyppin kaikkien merkkien vastamuotojen tulisi olla massaltaan samaa luokkaa, mikä on kyseenalaista.

SPRESSATURA
SPREZZATURA

Muoto
Muoto

Sanan muodon ja
-vastamuodon massat.

Kun ei ole mitään ehdotonta sääntöä leveyden määrittämisestä, miksi tarkastelussa syntyy impulssimaisesti kokemus, että vaikka juuri tuo y-kirjain on liian kapea? Tämän täytyy pohjautua kokemuseräiseen tietoon: olemmehan varmaan lukeneet sadoilla tai tuhansilla eri fonteilla laadittuja tekstiladelmia, joissa erilaisia y-kirjaimia esiintyy.

Oletettavasti tavallisimmissa fonteissa y-kirjain sijoittuu suurinpiirtein tiettyyn kokomarginaaliin. Asiaa tuskin on tutkittu, mutta luultavasti meille on alitajuisesti muotoutunut jonkinlainen käsitys siitä, mikä on tavanomainen leveys millekin kirjaimelle. Teemme kirjoittaessamme käsin täysin tiedostamatta y-kirjaimesta jonkin levyisen, mutta tuskin poikkeuksellisen leveää saati kapeaa, paitsi vahingossa tai itsetarkoituksellisesti.

2.2 LUETTAVUUDEN ONGELMAT

Näennäisesti kirjainmuotoilua olisi mahdollista arvioida objektiivisesti, kun käsitellään luettavuutta. Aihetta on tutkittu paljonkin, mutta siihen liittyvät omat ongelmansa.

Useissa kielissä, suomessakin, on vain yksi käsite kuvamaan tekstien luettavuutta. Tämä sisältää sekä tekstin sisällölliset, että ulkomuotoon liittyvät, ominaisuudet. Englannissa sen sijaan on kaksi käsitettä: *readability* ja *legibility*. Gerard Unger analysoi käsitteitä kirjassaan *While You're Reading*, **Walter Tracy** *Letters of Credit* -teokseen tukeutuen.¹

Legibility viittaa kirjainten muotokieleen sinänsä: kuinka helposti tunnistettavia ja keskenään erottuvia kirjainten muotoratkaisut ovat. *Readability*-käsitteen taas voi ymmärtää paljon laajemmin. Se käsittää ensinnäkin tekstin ulko-asun: typografiset asetukset käytetyistä kirjainleikkauksista pistekokoihin ja riviväleihin ja tekstipalstan muotoiluun, aina laajempaan kokonaiskuvaan asti. Mutta tämän helpommin

Adrian Frutigerin laatima päällekkäiskuva yleisten kirjaintyyppien a-kirjaimista havainnollistaa muotokielen suurpiirteisen liikkumavaran.



¹ UNGER, GERARD. *While You're Reading*. Mark Batty Publishers, New York, 2007: 20–21.

arvioitavan aspektin lisäksi se kattaa myös tekstin sisällöllisen helppolukuisuuden. Tämä on erittäin tärkeä seikka luettavuutta arvioitaessa: on hyvin yksilöllistä, missä määrin mikäkin sisältö avautuu kellekin lukijalle. Vaikeaselkoinen tietokirjallisuus on jollekulle varmasti vaivalloista luettavaa, kun taas mukaansatempaava kioskiromaani saattaa taipua vaivattomasti. Mutta jollekin toiselle asetelma voi olla juuri päinvastainen. Lukijan omat lähtökohdat, esimerkiksi koulutus, suuntautuneisuus ja motivaatio, vaikuttavat aina tekstin tulkitsemiseen, viime kädessä luettavuuteen. Niinpä luettavuuden arvioiminen voi olla hyvin kiistanalaista: oletettavasti tarvittaisiin hyvin laaja aineisto, jotta yksilölliset erot pelkistyisivät.

Kokonaan toinen asia on, onko tämä mielekästä saati edes tarpeellista: luettavuus ei suinkaan automaattisesti ole relevantti kriteeri kaikille kirjaintyypeille.

A quick brown fox jumps over a lazy dog

Raskaat ja tiiviit kirjaintyypit tukkeutuvat herkästi optisesti pienessä koossa.

ZUZANA LICKO on esittänyt määritelmät hitaan ja nopean muutoksen typografoista. Tietynlaiset viestit vaativat nopean typografian keinoja, jotka eivät jätä tulkintoja arvailujen varaan.² Tämä jako on tarpeen, sillä otsikko- ja leipätekstitypografoita koskevat erilaiset lainalaisuudet. Siinä, missä leipätekstikirjainta voi toki käyttää visuaalisissa otsikoissakin, toimivat vaikkapa raskaat ja tiiviit otsikkojätkäleet harvemmin 10 pisteen koossa. Lickon mukaan mitkään kirjaintyypit eivät varsinaisesti ole sisäsyntyisesti sen luettavampia, kuin toiset. Hän mainitsee tunnetun **Herbert Spencerin** (1968) tutkimuksen, jonka mukaan lukijat kokevat helppolukuisimmiksi sellaiset kirjaimet, joita he ovat tulleet lukeneeksi eniten.³

Eero Astala taas mainitsee esimerkkinä ennen laajalti käytetyn fraktuuran, joka luultavasti nykyään useimpien

2 ASTALA, EERO. *Oksa – kirjasinperhe Luontoliitolle*. Opinnäytetyö. Taideteollinen korkeakoulu, 2007: 12.

3 Unger (2007): 43.

silmään näyttää raskaudessaan sangen hankalasti luettava.⁴ Kuitenkin fraktuuraa on luettu yleisesti Suomessakin sanomalehtikäytössä 1800-luvulla.

OBJEKTIIIVISESTI ARVIOIDEN toimiva kirjain ei automaattisesti ole vielä muilla tasoilla ansiokas. Se ajaa asiansa, kuten mikä tahansa banaali käyttöesine, mutta elämyksellinen puoli saattaa jäädä täysin kokematta.

2.3 TYPOGRAFIAN JA KÄYTTÖKONTEKSTIN VAIKUTUS

Tapio Vapaasaloa mukaillen, on hämmästyttävää, miten erilaisia tuloksia kaksi eri suunnittelijaa voivat saada aikaan yhdellä ja samalla fontilla.

Kirjainmuotoilua ja kirjaintyypejä ei voi arvioida irrallaan laajemmasta kokonaistypografiasta: fonttien käyttötavasta ja -kontekstista. Myös Eero Astala näkee tämän välttämättömäksi opinnäytteessään: kirjaintyytit tulevat näkyväksi vain typografian kautta.⁵ Typografia voi esiintyä ilman fontteja: esimerkiksi HTML-muotoinen raakateksti, joka saa typografisen asunsa käyttäjän Internet-selaimen ja käyttöjärjestelmän mukaan, mutta fontit eivät voi esiintyä ilman typografiaa.

Peter Bil'akin mielestä uudet fontit ovat lähes vailla ominaisuuksia: ne syntyvät vasta käytön myötä. Suunnittelija voi pyrkiä ohjaamaan fonttijulkaisunsa tulevaa käyttöä luomalla sille tietynlaista imagoa, mutta ei silti kaikesta huolimatta pysty vaikuttamaan siihen, millä tapaa fontti lopulta tulee milloinkin käytetyksi. Tunnetuilla kirjaintyypeillä tai -lajeilla yleisimmät käyttökontekstit muodostuvat tulkintoja ohjaavaksi rasitteeksi: esimerkkinä käy jälleen vaikkapa fraktuura.

Itse kirjaintyyppin sisäisiä ominaisuuksia enemmän, mielikuvia voidaan tuottaa paremminkin kokonaistypografian kautta. Puhumattakaan siitä, miten yleisesti helppolukuisena



4 Astala (2007): 24.

5 Astala (2007): 10–11.



Klassinen asemointi
keskitetty otsikko, tasattu palsta.
Moderni asemointi:
Liehupalsta ja -otsikko.

pidetyn kirjaintyyppin luettavuus on helppoa tuhota kehnolla tai haasteellisella typografialla.

Typografia on monimutkainen keitos, jossa pienetkin nyanssit vaikuttavat lopputulokseen. Erilaisilla asetuksilla: marginaaleilla, palstajaolla, tekstien pistekoko- ja tyyliasetuksilla on yhtäläillä merkittävä osa tulkinnan muodostuksessa. Kurinalainen, sveitsiläis-saksalainen asemointi saattaa ohjata mielikuvaa painotuksista riippuen kohti suur-yritysviestintää, huipputeknologiaa tai askeettista muotoilumaailmaa. Keskitetty, klassisen harmoninen ulkoasu antiikvakirjaintyypeihin vie helposti ajatukset akateemiseen maailmaan ja sen vuosisataisiin perinteisiin. Jälkimmäinen tyyli on osoittautunut sangen menestyksekkääksi, sillä esimerkiksi kirjan ulkoasussa voi hyvin noudattaa samoja käytäntöjä, kuin renessanssin aikana.⁶ Kenties tyylin pitkäikäisyys selittyy juuri tuttuuden tunteella, joka palvelee mukavuudenhalua: ei tarvitse opetella lukemaan uudella tavalla.

Alisteisuus typografialle johtaa myös siihen, että meidän tulisi tarkastella kirjaintyyppejä niiden käyttötavan ja -kontekstin mukaan. Mitään kirjaintyyppiä ei tulisi tuomita yksin ominaisuuksiensa tähden. Pikemminkin arviointi tulisi tapahtua typografian tasolla: sopiiko kirjaintyyppi milläkin tavalla käytettäväksi missäkin projektissa ja asiayhteydessä.⁷

2.4 KLASSISIA IHANTEITA

Kaikkien tunteman *Times New Roman*-kirjainperheen luoja **Stanley Morison** (1889–1967) oli tunnettu ankaresta näkemyksistään sen suhteen, mikä oli oikean- ja toivotunlais-ta kirjainmuotoilua. Hänen teoroidensa voidaan katsoa vaikuttaneen ratkaisevasti koko 1900-luvun jälkipuoliskoa

6 ITKONEN, MARKUS teoksessa BRUSILA, RIITTA ym. *Typografia – kieltä vai visuaalisuutta?* WSOY, Helsinki, 2003: 99.

7 Astala (2007): 15.

leimanneeseen modernistiseen näkemykseen graafisessa suunnittelussa, **Jan Tschicholdin** kirjoitusten ohella.

Morison oli vahvasti sitä mieltä, että kirjainten ja typografian ylipäättään tuli olla huomaamatonta, jopa tylsyyteen asti. Uusien kirjasinjulkaisujen tuli olla niin tavanomaisia, että vain harjaantunut silmä huomaisi niiden uutuuden. **Gerard Unger** huomauttaa kirjassaan (2007), että Morison, saati Tschichold, eivät perusta väitteitään minkäänlaiseen tutkimustietoon. Pikemminkin näkemykset pohjautuivat heidän henkilökohtaisiin kokemuksiinsa käytännön työssä ja intuitiiviseen käsitykseen siitä, mikä toimii ja mikä ei. Unger ei toki kiellä, etteikö tällainen lähestyminen voisi olla relevantti lähtökohta teorialle.⁸

Mutta jälleen kerran olemme henkilökohtaisten mieltymysten äärellä: typografian arvioiminen on paljolti subjektiivista. Huomaamattomuus, saati näkymättömyys, ovat myös paradoksaalisia tavoitteita millekään visuaaliselle.

Myöhemmin Unger toteaa näiden Morisonin ja Tschicholdin vaikutusvaltaisten näkemysten rajoittaneen huomattavasti liikkumavaraa kirjaintyyppien muotokielen kehityksessä. Kohteliaasti hän kuitenkin esittää heidän itse asiassa suojelleen pikemminkin kirjainmuotojen ydintä, niiden yksinkertaistettua perusrakennetta. Esimerkiksi Unger poimii Zuzana Lickon muotoilemat *Matrix*- ja *Mrs. Eaves*-kirjaintyyppit, jotka ovat erikoisista ja voimakkaasti tyyllitellyistä yksityiskohdistaan huolimatta varsin helppolukuisia ja toimivia leipätekstikäytössäkin. Ne ovatkin yksityiskohtia lukuunottamatta muotorakenteeltaan ja mittasuhteiltaan kuitenkin melko tavanomaisia.

Kuitenkin esimerkiksi Eero Astala kritisoi opinnäytteesään (2007) ajatusta joidenkin kirjainmuotojen »luonnollisesta» tai perimmäisestä ilmiästä, ja ehdottaa käsityksien muotojen oikeellisuudesta perustuvan pitkälti konventioihin.⁹

8 Unger (2007): 26.

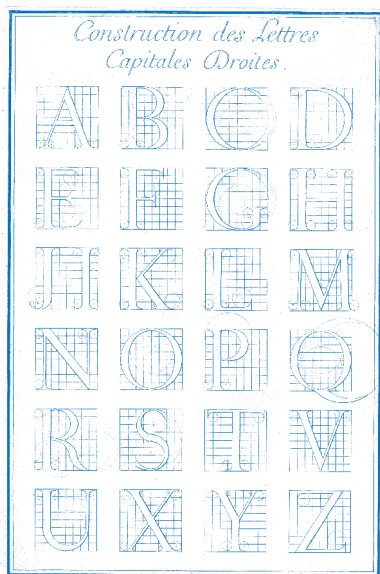
9 Astala (2007): 24.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 QWERTYUIOPASÄËÎÏ
 Üabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 rstuvwxyzàáêîöü&
 1234567890(\$£€.,!?)

Gleeful Romp-Back Alley
 TE LOVE LUMP
 clasp such cheeky a giggler
Sticky Sweets
 in red as beet, chills to feet

Zuzana Licko:
Matrix (1985) ja *Mrs. Eaves* (1996),
 kaksi postmodernia kirjaintyyppiä.

GERARD UNGER ottaa myös käsittelyyn **Beatrice Warden** teorialta kirjaintyyppien ja typografian roolista luettavuudessa ja viestin välittämisessä. Warde esitti typografian: kirjaintyyppin ilmiäsun ja tekstikokonaisuuden ulkoasun, toimivan ikkunan tavoin. Tulisiko ikkunasta nähdä maisema vai ikkuna sinänsä? Warde vertasi, että typografia, johon lukija tuli kiinnittäneeksi huomionsa, oli kuin näkymän vääristävä ikkunalasi. Hyvä typografia olisi läpinäkyvää tai pikemminkin näkymätöntä. Viestinnän ilmiäsu ei saanut kantaa minkäänlaisia sivumerkityksiä, jotka johtaisivat lukijaa harhaan. Mutta visuaalisesti havainnoitavana typografia ei tietenkään voi olla näkymätöntä.



Mallipiirustus
Romain du Roi'n
suuraakkosiksi.

2.5 MUUTTUVAT PARADIGMAT

Ellen Lupton ja **Abbott Miller** ehdottavat typografian evoluution olevan samankaltaista, kuin lajienkin kehitys. Erilaiset radikaalit ja usein arvaamattomat muutokset muokkaavat kehityskulkua suuntiin, joita on mahdotonta-kin ennustaa.¹⁰

Wim Crowel on tokaissut, että luettavuustutkimukset ovat vanhentuneet, sillä luettavuuden käsite on venynyt erilaisten muutosten takia.¹¹ Luemme yhä enemmän näytöltä ja erilaisilta lukulaitteilta, joissa luettavuuteen pätevät hyvinkin toisenlaiset lainalaisuudet.

1800-luvulla **Giambattista Bodonin** ja **Firmin Didot'n** pitkälle abstrahoidut kirjainmallit täydensivät *Romain du Roi'n* aloittaman siirtymän ihanteellisista muodoista ja suhdeharmoniasta kohti suhteellista kokonaiskäsitystä. Yksittäin mielivaltaisen abstraktilta vaikuttava muoto syntyy ja tulee näkyväksi sen suhteessa lajitovereihinsa.

Lupton ja Miller jatkavat luontovertausta: kokoelman yksittäisiä organismeja sijaan kirjaimistoa tulikin ajatella

¹⁰ Lupton ym. teoksessa Bierut ym. 1994: 19.

¹¹ VANDERLANS, RUDY teoksessa Bierut ym. 1994: 108.

geneettisenä koodina, joka saattoi tuottaa vaikka minkälaisia jälkeläisiä.¹²

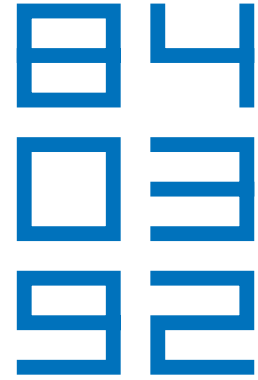
Strukturalistisessa mallissa kirjaimen oletettu, perimäinen ydinmuoto, hylätään. Painotus siirtyy kirjaimiston kokonaisvaikutelmaan. Joskus ainoastaan tätä vasten tulevat muodot merkitykselliksi ja tunnistettaviksi.¹³ Tämä argumentti vapauttaa kirjainsuunnittelijan kokeilemaan muutokielen rajoja.

Yleensä kirjaintyyppin arviointi on taipuvaista takerumaan yksityiskohtiin, jotka eroavat huomattavasti tavanomaisista rakenteista. Kuitenkin tällaiset ratkaisut, mikäli ovat tunnistettavia ainakin erottuvuudessaan kirjaintyyppin muista merkeistä, ovat täysin oikeutettuja ja perusteltuja.

2.6 EHDOTUKSIA ARVIOINNIN KRITEREIKSI

Peter Bilak analysoi kirjainmuotoilun arvioinnin ongelmia artikkelissaan *In search of a comprehensive type design theory*. Hän poimii helpon vastauksen kollegaltaan, kirjainmuotoilija **Jean-François Porchezilta**, jonka mukaan ainoa tarvittava hyvä kirjaintyyppin kriteeri on, kuinka hyvin se vastaa käyttötarkoitustaan.

Oikeutetusti Bilak muistuttaa, ettei suunnittelija voi useinkaan tietää fonttinsa lopullista käyttötarkoitusta, ellei kyseessä ole rajoitettuun tai yksityiseen käyttöön suunniteltu tuotos.¹⁴ Tällöin voidaan löyhästi arvioida kirjaintyyppin tarkoituksenmukaisuutta. Mutta vapaasti markkinoille tarkoitettu fonttijulkaisu saattaa saavuttaa täysin toisenlaisen elämän, kuin mitä suunnittelija oli sille kaavaillut.



Digitaaliset numeromerkit: strukturalistista typografiaa arkisimmillaan. Tunnistaisiko erimerkiksi kahdeksikon numeroksi näkemättä sitä ilman muita verrokkeja?

¹² LUPTON, ELLEN ym. teoksessa BIERUT, MICHAEL ym. *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Allworth Press, New York, 1994: 21.

¹³ Lupton ym. teoksessa Bierut ym. 1994: 23.

¹⁴ BILAK, PETER. *In search of a comprehensive type design theory*. Verkkoessee, Typotheque, 2005.

Biľak huomauttaa, että kirjainmuotoilu on yhä vahvasti käsityöammatti: sen hyvyyttä voi perustellusti arvioida teknisen toteutuksen laadun perusteella.¹⁵ Lopuksi Biľak rinnastaa kirjainmuotoilun taiteen tekemiseen: motiivi voi yhtälailla olla tekijän itseilmaisu.¹⁶ Tällöin avaintekijäksi jää lohdullinen tulkinnanvapaus: kaikki arviot ovat yhtä oikeutettuja, sillä viime kädessä kriteerit ovat subjektiivisia.

VIIME KÄDESSÄ kirjaintyyppin käyttökonteksti ja -tapa viritävät sen puhumaan halutulla äänellä. Itsenään se on vasta kuin tyhjä taulunkangas.

Mutta jos kirjaintyyppin muotoiluidea on toteutettu kehnosti, hiottu olemattomiin tai sitä ei alunperinkään ollut, onko kirjaintyyppillä mitään annettavaa yleisölle? Jos kirjaintyyppillä ei ole mainittavia ominaisuuksia, silmiinpistävää omaleimaisuutta tai -identiteettiä, onko sillä mitään annettavaa käyttäjälleen?

TAANNOIN ULKOASUNSA uudistanut *Helsingin Sanomat* teetti myös tilaustyönä yksityiseen käyttöönsä omat kirjainperheet. Työstä vastasi tunnettu uudemman polven hollantilainen kirjainmuotoilija, **Luc(as) de Groot**. Tunnetusti tällaiset muutokset herättävät usein suurta vastarintaa: monien käyttäjien on vaikea nähdä mitään syytä uudistuksille, ja monet saattavat valittaa luettavuuden heikentyneen. Tällä kertaa palaute oli hieman toisentyypeistä. Keskustelupalstoilla aprikointiin, oliko erityisesti kirjaintyyppien teettämislle tarvetta: uusia pidettiin hyvin värittöminä ja eleettöminä. Vallitsi jonkinlainen konsensus siitä, että uudet fontit eivät tarjonneet mitään lukijalle. Uudistuksensa lähinnä typografiset ratkaisut loivat pesäeron vanhaan, jolloin fontit sinänsä koettiin merkityksettömiksi.

¹⁵ Biľak, 2005.

¹⁶ Biľak, 2005.

3

ILMAISU

«You forget what you
read, but remember
what you see!»
BO LINNEMANN

Windowsin
käyttöjärjestelmäfontteja,
alinna Comic Sans.

abcdef ABCDEF
abcdef ABCDEF
abcdef ABCDEF
abcdef ABCDEF
abcdef ABCDEF
abcdef ABCDEF

3.1 KIRJAINTYYPPIEN MERKITYS

Kuka tahansa voi esittää arvion kirjaintyyppistä: vaikka mielivaltaisenkin, arvioon on oikeus. Asiakastöissä saa monesti kuulla, ettei jokin fonttivalinta miellytä, vaikka kyse olisi varsin tavanomaisesta ja helppolukuisesta leipätekstityypistä. Toimeksiantoihin valitsemiani fontteja on luonnehdittu muun muassa adjektiiveilla vanhahtava, insinöörimäinen, kova ja niin edelleen. Luettavuusarvio perustuu pikemminkin fonttien pistekokoihin, kuin itse fontteihin sinsänsä.

Monet typografiaan täysin vihkiytymättömät ihmiset ovat työtehtävissään jatkuvasti tekemisissä typografian ja fonttien kanssa erilaisten tekstitiedostojen tai esitysten parissa. Empiirinen havaintoni on, että *Comic Sans* on hyvin suosittu fonttivalinta, joskin nykyään monet tietävät jo olla kajoamatta siihen. Eroaahan se ilmiasultaan huomattavasti Windowsin muista, kuivakoista perusfontteista.

Selvästi kirjainten ja niiden muodostamien tekstiladelmien ulkoasu tuntuu viestivän monia asioita, muutenhan olisi täysin yhdentekevää, mitä fontteja käytetään.

KIRJAINTYYPIT OVAT aina olleet minulle tärkein työkalu graafisessa suunnittelussa. Monesti pelkästään typografia on riittävä keino tuottaa eheä ja vaikuttava kokonaisuus: kuvia, kuvitusta tai grafiikkaa ei välttämättä tarvitse, että voi ilmaista juuri halutunlaisia äänenpainoja.

Kun ensi kertaa opintojeni alkuvaiheessa jollakin kurssilla opetettiin fonttien käyttöä ja -valintaa, koulun koneilta löytyi lähinnä turvallisia peruskirjaintyypppejä. Koin tietysti nämä tavanomaisuudessaan käyttökelpotomiksi. Mielenkiintoista, että ilman mitään muodollista tietämystä typografiasta pystyin antamaan välittömästi tällaisen tuomion. Tarvitsin kaikei jotain aivan toisenlaista, uutta ja ennennäkemätöntä, ja päädyin etsimään toisenlaisia fontteja Internetistä. Törmäsin hakupalvelusta

päistikkää anarkistisiin sivustoihin, joiden visuaalisuus oli samanaikaisesti täysin piittaamatonta sekasotkua, ja sattuvan herkkää sommittelua. Ne edustivat luultavasti vuosituhannen vaihteelle tyypillistä jälkidekonstruktivismia. Latasin myös jokaisen eteeni sattuneen erikoisen fontin ja sormet syyhyten odotin pääseväni kokeilemaan niitä. Opiskelutöissä ei välttämättä tarvinnut juuri mitään muuta: erikoiset otsikkofontit sijoittivat tekeleen suoraan edistykseen kärkirykemään, ainakin omissa mielikuvissani. Monissa tapauksissa juuri typografian käytöllä luotiin se kokemus, joka ilmensi työn tai tuotteen paikan trendikartalla. Nyansseilla oli ratkaiseva merkitys: saavuttaakseen juuri halutunlaisen vaikutelman sai usein hikoilla tuntitolkulla fonttien valinnan ja -käsittelyn kanssa.



Kuvia Jay Davidin kauan sitten kuopatulta Sound of Print-sivustolta Webworks. Typography-kirjasta: ehkä kovinta kamaa vuonna 1999.

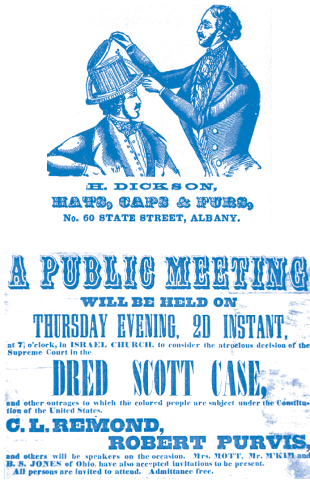
KIRJAINTYYPIT JA niiden käyttötavat ovatkin oivallinen tapa ilmentää käyttökohteen identiteettiä tai osoittaa sille kohdeyleisö. Tietyillä typografisilla ratkaisuilla voi tyytyä vain luomaan lukijalle turvallisen taustan itse lukemisen prosessille. Vastaavasti toisilla vaihtoehdoilla voi herättää lukijan tai katsojan: pakottaa tämän pohtimaan tekijän intentioita ja ohjaamaan muodostamaan halutunlaisen tulkinnan viestistä ja sen sisällöstä.¹

3.2 OBJEKTIIVISUUDEN ONGELMAT

Tätä taustaa vasten on erikoista, kuinka klassinen ja modernistinen käsitys pyrkivät kieltämään kirjaintyyppien ja typografian ilmaisuvoiman. Edellisessä luvussa käsiteltiin **Stanley Morisonin** näkemyksiä: toinen yhtä merkittävä protagonistina oli **Jan Tschichold**, kenties ensimmäinen graafinen suunnittelija sanan varsinaisessa merkityksessä.² Tschicholdin klassikkoessee *Die Neue Typografie* on

¹ LUPTON, ELLEN ym, teoksessa Lupton ym. *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Allworth Press, New York, 1994: 29.

² HINKKA, JORMA teoksessa BRUSILA, RIITTA ym. *Typografia – kieltä vai visuaalisuutta?* WSOY, Helsinki, 2001: 117.



Tyypillisiä 1800-luvun
mainoskirjaimia.

käsitelty melko laajasti graafisen suunnittelun diskurssissa. Kyseistä teosta ei ole julkaistu alun perin suomeksi, mutta se on kuitenkin ilmestynyt suomennettuna **Riitta Brusilan** *Typografia – kieltä vai visuaalisuutta*-teoksessa. Näen tarpeelliseksi ottaa esseen käsittelyyn tarkemmin, sillä se kertoo mielestäni yleisesti suhtautumisesta typografiaan ja tavasta, jolla siitä kirjoitetaan.

Nuoruutensa radikalismissa Tschichold piti kaikenlaista yksilöllistä ilmaisua tuomittavana typografiassa. Erityisen halveksittavia hänestä olivat 1800-luvun huikean koristeelliset mainoskirjaimistot, jotka Tschicholdin mukaan tavoittelivat individualismia. Huomattavaa on kuitenkin, ettei hän vaivautunut liiemmin perustelemaan tuomiotaan, tyytyen vain toteamaan tuon ajan tuotosten sopimattomuuden ajan henkeen. Myöskään, miksi individualismi oli pahasta, ei kirjoittaja mainitse. Löyhästi perustellen Tschichold väittää niin ikään tuolloin laajalti käytettyjen uusklassisten antiikvoiden olevan käyttökelvottomia. Syynä olivat kuitenkin kirjoittajan mielestä vain niiden romanttiset konnotaatiot, jotka hänen mukaansa vievät lukijan huomion »romanttisiin ja intellektuaalisiin sfääreihin.»³ Tämän tulkinnan mukaan kirjaimissa sinänsä ei ollut mitään vikaa: kenties ne olivat vain tyystin »passé» kirjoittajan mielestä.

Tschicholdin argumentaatiossa on kiinnostava ristiriita hänen suhteessaan kirjainlajien ja -tyylien ilmaisevuuteen. Hänen antaumuksella propagoimansa groteskikirjaintyyppit kuitenkin nekin ilmaisevat monia kirjoittajan mielestä tavoiteltavia sisältöjä: teollisen maailman rationaalisuutta ja demokraattisuutta vaikkapa. Lisäksi Tschicholdista hyvä kirjain ilmaisee itseään selvästi ja erottuvalla tavalla. Millä tapaa tällainen ilmaisu eroaa tuomitusta individualismista, jää mainitsematta.⁴

³ Tschichold teoksessa Brusila ym. 2001: 44–45.

⁴ Tschichold teoksessa Brusila ym. 2001: 46–47.

Myöhemmät kirjoittajat ovat melko yksiselitteisesti todenneet neutraalin ilmaisemattomuuden tavoitteen olevan utopistinen: millään viestinnällä tuskin voi olla merkityksistä vapaata ilmiä. Etenkin **Roland Barthes** on kyseenalaistanut käsityksen täysin objektiivisesta viestinnästä. Hänen mukaansa kaikki viestit kantavat lähettäjänsä intentioita, vähintäänkin tiedostamatta tai piilevästi.⁵

VASTA NIIN sanottu dekonstruktivistinen suuntaus graafisessa muotoilussa 1990-luvun lopulla tunnusti persoonallisen näkemyksen esiintuomisen. Tekijän intentio ja aineiston visuaalinen tulkinta sille soveltuvien tavoin muotoutui tunnustetuksi osaksi graafisen muotoilun kielioppia. Esimerkiksi **Katie Salenin** mukaan typografian tuleekin ilmentää visuaalisia murteita erilaisten sosiaalisten funktioiden toteuttamiseen.⁶

Nykyään yksilöllisyyttä ja erottumista voikin jo pitää tavoiteltavana pyrkimyksenä: kirjaintyypeillä on vahva rooli esimerkiksi yrityskuvan rakentamisessa. Lukuisat suuryritykset ovat teettäneet itselleen yksilöllisen kirjainperheen, joka monesti kattaa kaikenlaiset viestintätarpeet. **Sami Kortemäki** näkee Lahden muotoiluinstituutin opinnäytetyössään nimenomaan suuntauksen kohti yksilöityä, kohdennettuja kirjaintyypejä.⁷ Hän esittää, että yksi kirjaintyyppien tavoitteista tulee olla viihteellisyys, ei niinkään silkkä tekninen lukunopeus ja sanakuvien hahmottamishelppeus.⁸

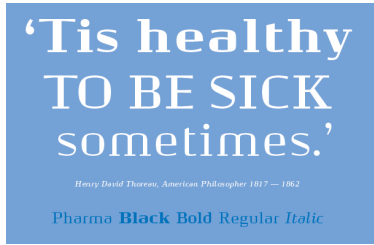
Tanskalaisen Kontrapunkt-muotoilutoimiston luovan johtajan **Bo Linnemanin** mukaan ainakin yritysviestinnässä typografian ja kirjainten muotokielen tulee olla

5 BARTHES, ROLAND teoksessa BIERUT, MICHAEL ym. *Looking Closer 2*. Allworth Press, New York, 1997.

6 Brusila teoksessa Brusila ym. 2002: 84.

7 KORTEMÄKI, SAMI. *Sofa Black*. Opinnäytetyö, Lahden muotoiluinstituutti, 2001: 44–45.

8 Kortemäki, 2001: 42.



Pharma: Kontrapunktin muotoilema kirjainperhe Tanskan lääketieteellisyydelle.

selkeästi erottuvaa ja yksilöllistä.⁹ Näkemys on kiinnostavasti vastakkainen sekä klassiselle että modernistiselle käsitykselle kirjaintyyppien universaaliudesta ja läpinäkyvyydestä. Kontrapunktin kirjainmuotoilutilaustöillä olikin usein ihan asiakaslähtöinen uutuudenviehätyksen tavoite: tarve erottua massasta. Linnemanin mukaan pienimätkin yksityiskohdat vaikuttavat tekstikuvan kokonaisluonteeseen. Vaikka tämä vaikutelma olisikin useimmille alitajuinen ja tiedostamaton, kuka tahansa voi kuitenkin tuntea eron.

3.3 KONNOTAATIO

Mutta ilmaisevatko kirjaimet itse lopulta mitään: perustuvatko kokemukset ja mielikuvat typografisen ulkoasun merkityksistä alitajuisesti niihin liittämistämme konnotaatioista? Vai onko olemassa jonkinlainen sisäsyntyinen, puhdas muotokieli, sivumerkityksistä vapaa, joka muovaa kokemuksiamme? Tässä kohdin on syytä jättää spekulacion ulkopuolelle suoranaiset fantasiakirjaimet, jotka rinnastuvat paremminkin kuvitukseen, ja keskittyä tarkastelemaan jokseenkin yleisiä, leipätekstikäyttöön soveltuvia, kirjaintyyppejä. Lisäksi voi tehdä rajauksen koskemaan sellaista kirjoitusjärjestelmää, jonka arvioija tuntee, tässä tapauksessa latinalainen merkistö. Tämä edellämainitun rajauksen takia. Kun käsittelyssä ovat lähinnä helppolukuiset kirjaintyyppit, edellyttää arviointi kirjainmuotojen automaattista, tiedostamattomalta tuntuvaa tunnistusta, jossa syntyy jokseenkin helposti tapahtuva lukukokemus.

Näin ollen kirjaimia ei ainakaan tässä yhteydessä voi arvioida tyhjiössä. Tarkastelun kohteena olevia kirjaimia tulee tällöin pakosti arvioineeksi suhteessa jo nähtyihin kirjainmuotoihin, niiden käyttötapoihin ja -konteksteihin. Riitta Brusila esittää, että fyysisten ominaisuuksiensa

⁹ LINNEMAN, BO. *Branding with Letters*. Luento, Taideteollinen korkeakoulu, 22.4.2009.

lisäksi kukin kirjaintyyppi ja typografinen tyyli kantaa aina kulttuurisia ja historiallisia konnotaatioita, joihin niiden merkitys viime kädessä perustuu.¹⁰

Myös aika muovaa kirjaintyyppejä. On kiehtovaa, että monilla tavanomaisinkin pidetyistä kirjaimista on toisenlainen historia: alkujaan radikaalitkin visuaaliset ratkaisut kirjaintyyppien muotoilussa sulautuvat ennen pitkään osaksi valtavaa muotokielen kokonaiskuvastoa,¹¹ ainakin sikäli, kun ovat riittävän laadukkaita ja tasapainoisia toteutukseltaan.

Esimerkiksi kaikkien tuntemat *Baskerville* ja *Bodoni* ovat kohdanneet julkaisuajankohtanaan kiihkeää arvostelua lukukelvottomuudesta. Nykyään molempia voinee pitää sängen tavanomaisina ja helppolukuisinakin. *Gill Sans* on loppujen lopuksi muotoilultaan melko erikoinen kirjain ja vallankumouksellisesti sen kursiivileikkaus pyrki mukalemaan aidon italic-tyylin muotokieltä. Jopa *Helvetica* oli radikaali kirjaintyyppi julkaisuajankohtanaan: systeemaattisen harmonisen vaikutelmansa ansiosta, se poikkesi aikalaisistaan huomattavasti.¹²

KENTIES PITKÄ historia on pelkistänyt monia tunnetuimpia kirjaintyyppejämme: niiden personallisiakaan yksityiskohtia ei havaita alituisen niille altistumisen tähden.

Lopulta yksilöllisimmätkin kirjainsovellukset tulevat sulautuneeksi historialliseen jatkumoon, osaksi kaikille yhteistä perintöä, josta ammentaa tuleviin kokeiluihin.¹³

KOSKA UUTTA kirjainjulkaisua verrataan aina jo olemassa-oleviin, kirjainmuotoilija voi pyrkiä hyödyntämään ennakkoodotuksia sijoittaakseen tuotoksensa halutulla tavoin.

A quick brown fox jumps over a lazy dog

Johonkin Giambattista Bodonin 1800-luvulla leikkaamista kirjasimista perustuva, digitaaliseksi fontiksi muovattu *Bodoni*: lukukelvotonko?

abcdef
abcdef

Innovatiivinen *Gill Sans*: ensimmäinen päätteetön aitokursiivi. Huomaa erot a- ja f-kirjainten muodoissa roman- ja italic-versioiden välillä.

¹⁰ Brusila teoksessa Brusila ym. 2002: 84.

¹¹ Lupton ym, 1996: 30.

¹² Unger, 2007.

¹³ Lupton, Ellen. *Mixing messages. Graphic design in contemporary culture*. Princeton Architectural Press. New York, 1996: 30.

Julkaistu kirjaintyyppi on kuitenkin aina vapaata riistaa muiden käyttäjien uudelleentulkinnoille.¹⁴ Tekijänsä mielikuvista huolimatta kirjainjulkaisu tulee todennäköisesti käytetyksi jopa aivan väärissä konteksteissa. Esimerkiksi saksalaisen kalligrafi **Rudolf Kochin** vanha, historialtaan kansallismielinen *Neuland*-kirjaintyyppi on tullut tunnetuksi lähinnä kuvittaen afrikka-aiheisia kirjoja tai elokuvia.¹⁵ Tästä voi vetää lavean johtopäätöksen, että kirjainten ulkoasun luoma vaikutus on jotain, joka kehittyy ja elää ihmisen yksityisen vaikutuspiirin ulkopuolella.



¹⁴ Lupton ym, 1996: 35.

¹⁵ Lupton, 1996: 37.

4

KIRJAINMUOTOILUN PROSESSIT

«A great typeface is
not a collection of
beautiful letters,
but a beautiful
collection of letters.»
WALTER TRACY

Johnstonin opetuksella voidaan katsoa olevan elävä perintö ja välitön vaikutus myös typografiaan. Kuka tahansa, joka oli opiskellut kalligrafiaa tällä tavoin, oli pakostakin tullut jollain tasolla ymmärtäneeksi kirjainten muotokielen lähtökohdat sekä yleiset periaatteet tasapainoisen tekstiladelman tuottamiselle.²

Myöhempien aikojen hengenheimolaisen Johnston saa ilman muuta **Gerrit Noordzij**'sta, jonka opetuksessa on painottunut nimenomaan tekstaamalla kirjoittamisen luonne, kirjainmuotojen piirtämisen sijaan.

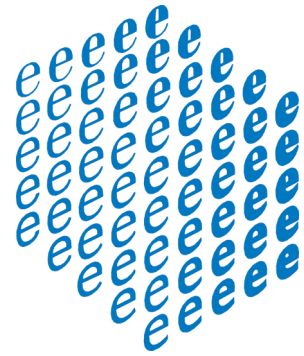
Jo klassikoksi muodostunutta Noordzij'n hahmottelemaa viivakontrasti- ja paksuusvaihtelua kuvaavaa esitystä voi pitää erinomaisena mallina kirjainmuotojen ja -tyylien strukturalistista luonteesta.

Noordzij analysoi myös havainnollisesti kirjainten muotokielen perusteita rationaalisin välinettä simuloivin mallein. Hänen käsittelyssään valkenee selvästi, millä tavoin tasaterällä tuotetut kirjainmuodot poikkeavat hiusterällä tuotetuista. Lisäksi kaivertamalla tuotetuilla kirjaimilla on omanlaisensa, muista poikkeava rakenne.

Noordzij'n työ on urauurtavaa ja ansiokasta, mutta hän tulee analyysissään sivuuttaneeksi tyystin tekijän intentiot ja tavoitteet. Muotokieltä ohjaavat väline ja pyrkimys tasalaatuisen tyhjän tilan esiintymiseen. On luultavaa, että Noordzij on tarkoituksella rajannut tekijän intention ja motiivin, mielikuvataivoitteista puhumattaan, käsittelynsä ulkopuolelle. Jos näin on, rajauksessa on jotain sattuvaa. Luokitus katsoo virheelliseksi kirjainmuodot jotka poikkeavat näistä kriteereistä. »Välineellistäminen» kohtelee myös epäoikeudenmukaisesti digitaalisesti tuotettuja kirjainmuotoja.

Mutta muotokielen vertaaminen sen tuottamiseksi käytettyjen välineiden paremmuuden kautta on tarpeetonta.

² KINROSS, ROBIN. *Modern typography: an essay in critical history*. Hyphen Press, Lontoo, 2004: 50.



Gerrit Noordzij: Kirjainten muotokielen viivan kontrastia ja -paksuusvaihtelua kuvaava malli.

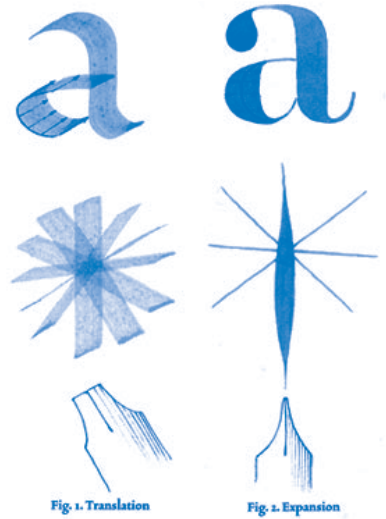


Fig. 1. Translation

Fig. 2. Expansion

Noordzij: Kirjainten muotokielen ekspansioon ja translaatioon perustuvien muotokieliä perusteiden havaintomalli.

Tekniset muodot ovat kuitenkin useimmiten vain jonkin välineen tuottamia, eivätkä siten eroa lähtökohtaisesti alkeellisemmin välinein tuotetuista muodoista. Filosofista näkökulmaa voi etsiä **Jan Tschicholdilta**. Hän piti teknistä muotoa jopa yhtä orgaanisena kuin luonnon muotoa. Hän hahmotti teknologian vain välineenä, ei päämääränä sinänsä. Tekstauskynä on teknologiaa siinä missä tietokoneohjelma. Tschichold laajentaa ajatuksensa ulottumaan kaikkeen inhimilliseen toimintaan ylipäätään: mikä tahansa ihmisen toimi tai luomus ilmentää vain luontoa ja sen säännönmukaisuutta ja lainalaisuuksia.³

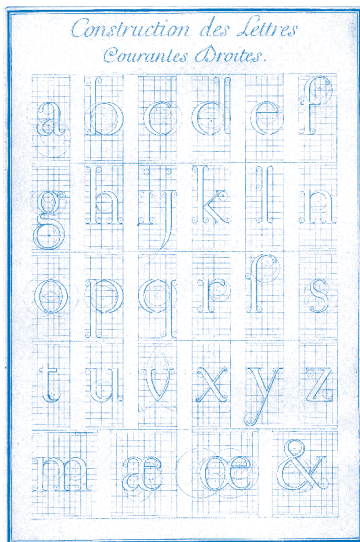
4.2 KOHTI JÄRJESTELMÄLLISYYTTÄ

On huomioitava, että jo 1500-luvulta alkaen, **Claude Garamondin** kirjainleikkauksissa, on havaittavissa etääntyminen kirjoittamisesta kirjainten muotokielen mallina. Siihen vaikutti pikemminkin kirjasimien tuotantotapa, kuin tekstaus mustekynällä paperille.⁴

Jo tuolloin painokirjaimet miellettiin ensisijaisesti itsellisiksi kirjasimiksi, ei niinkään käsialan simulaatioksi. Garamondin vaikutus oli merkittävä koko Euroopassa, ja jäljittelijöitä ilmaantui jo hänen aikanaan. Painajat ja kirjainkaivertajat ympäri Euroopan tavoittelivat kilvan kevyttä ja harmonista, systemaattisen tasalaatuista vaikutelmaa, jonka Garamondin kirjaintyyppit tuottivat.⁵ Kyseessä olikin eräs varhaisimmista kansainvälisistä tyyleistä. On myös merkittävää, että kirjasinleikkaajilla oli tavoitteena juuri tietynlaisen, ajanmukaisen mielikuvan, saavuttaminen.

Typografiassa otettiin aimo askel kohti analyttisempää suunnitelmallisuutta *Romain du Roi* -hankkeen myötä. Kuningas Ludwig XIV:n luoma komitea asetti tavoitteeksi luoda tilaustyönä uuden, rationaalisen kirjaintyyppin käytettäväksi

Matemaatikko Nicholas Jaugeonin tuottama piirustus Romain du Roi'n roman-leikkausta varten.



3 TSCHICHOLD, JAN teoksessa BRUSILA, RIITTA ym. *Typografia – kieltä vai visuaalisuutta?* WSOY, Helsinki, 2001: 33–34.

4 MEGGS, PHILIP. *History of Graphic Design*, Wiley, New York, 1998: 100.

5 Meggs, 1998: 103.

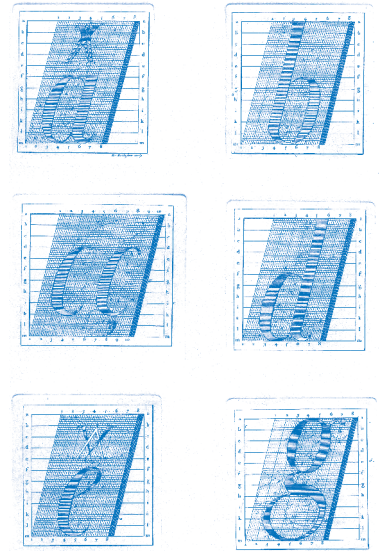
hovin viestinnässä. Toimeksiannolla tavoiteltiin, paitsi yhte-näistä viestinnän ilmiä, myös omanlaista, rationaalista äänensävyä.⁶

Komitean pyrkimyksenä oli luoda uusi ranskalainen kirjaimisto, joka olisi niin silmää miellyttävä, kuin mahdollista.⁷ Millä tavoin nämä kriteerit täytyisivät, ei komitea katsonut pystyvänsä täsmällisesti määrittelemään. Hankkeen johtajan, matemaatikko **Nicholas Jaugeonin** sanotaan kuvaileen esteettisesti miellyttävän kokemuksen kirjainten muotokielenstä syntyvän sen osien keskinäisestä harmoniasta. Miellyttävyyttä on hankala määritellä, mutta sen voi tuntea; kyse on eräänlaisesta »un je ne sais quoi»-tekijästä.⁸

Jaugeonin johtama työryhmä laati ruudukkojärjestelmään pohjautuvat piirrokset kirjaimistosta, jonka tuotti kirjainmuotoon kaivertajamestari **Philippe Grandjean**. Leipätekstikoon kirjaimiksi käsityönä tuotettuna piirustus-ten matemaattinen järjestelmä jäi haaveeksi, mutta kirjainten muotokieli poikkesi kuitenkin huomattavasti kaikesta aiemmasta. Kalligrafia on läsnä enää varsin viittellisesti, jos lainkaan: ilmiä on pikemminkin muotoilutyön, konstruktion, tulosta. Päätteet ovat jo muuntautumassa tekstaus-työn luonnollisesta sivutuotteesta rakenteellisiksi elementeiksi, jotka voidaan muotoilla esteettisin perustein.⁹

Ajatus kirjainten koostumisesta osista ja kokemuksen syntyvän niiden harmoniasta on kiinnostavan nykyaikainen. Siihen palaavat **Ellen Lupton** ja **Abbott Miller** 1990-luvulla esittämässään strukturalistisen typografian teoriassa.

Rokokoon aikakaudelta lähtien, 1700-luvulta alkaen, typografiassa siirryttiin yhä järjestelmällisempään suuntaan. **Pierre Simon Fournier le Jeune** loi johdonmukaisen nimeämiskäytännön, jossa oli esimakua myöhempien aikojen



Romain du Roi'n kursivileikkauksen piirustus.

⁶ Meggs, 1998: 109.

⁷ Kinross, 2004: 24.

⁸ Kinross, 2004: 26.

⁹ Meggs, 1998: 109.



Pierre Simon Fournier le Jeune: näyte kokonaisvaltaisesta kirjainperheestä. Keskenään yhteensopivat, eri pistekokojen roman- ja italic-leikkaukset sekä ornamentimerkit.

kirjainperheiden luokituskäytännöstä.¹⁰ Paitsi valikoiman eri kokoisia mutta yhteensopivia roman- ja italic-leikkauksia, Fournierin luokitus käsitti myös koristeellisia otsikkokirjaintyyplejä ja kuvituksellisia ornamentteja. Kaikissa oli tunnistetavan yhdenmukainen visuaalinen lähtökohta.

Aikakauden lakipiste saavutetaan **John Baskervillen** työssä. Taidokas kirjanpainaja ja kirjainmuotoilija nosti tuotannon ja suunnittelun laatukriteerit uudelle tasolle kunnianhimoisella työskentelyllään. Baskervillen tuottamat uudet paperilaadut olivat pinnaltaan aiempaa reilusti kiiltävämpiä ja tasaisempia, mikä mahdollisti uudenlaisten kirjasinten muotoilun.

4.3 TYYLIN MERKITYKSIÄ

Varsinaisesti kirjainmuotoilua ja sen prosesseja, inspiaraatiosta ja lähtökohdista tekniseen viimeistelyyn, ei käsitellä paljoakaan kirjallisuudessa. Kiitettävästi **Gerard Unger** käsittelee aihetta kiihottomasti *While You're Reading* -teoksessaan, huomioiden myös tekijän persoonallisuuden ja intentiot. Suunnittelija ilmaisee usein tahtomattaankin muotoilumieltymyksiään luonteenomaisesti vaikkapa kaarien dynamiikan, viivakontrastin ja -päätteiden kautta – sekä lopultakin vaikeammin määriteltävällä tavalla, jolla kirjaimet viime kädessä saavat luonteensa.¹¹

Ungerin mukaan yksinomaan uutuudenviehätyksen kokemisen tarve riittää suunnittelumotiiviksi. Laajalti käytetyt fontit sulautuvat lopulta valtavirtaan niiden hahmon pelkistyessä mielessämme huomaamattomaksi.

Kirjassaan *Counterpunch* Fred Smeijers lähestyy kirjainmuotoilun olemusta tutkimalla 1500–1600-lukujen kirjasinleikkaajan näkökulmaa ja sen asettamia erityispiirteitä, jotka ovat relevantteja myös nykyaikaisessa kirjainmuotoilussa,

¹⁰ Meggs, 1998: 109.

¹¹ UNGER, GERARD. *While You're Reading*. Mark Batty Publishers, New York, 2007: 115.

kirjainten muodonannon suhteen. Smeijers esittää, että kirjasinleikkaajilla olikin usein varsin vakiintunut näkemys tarvituista ominaisuuksista ja muotokielestä. Esimerkiksi **Pierre Haultinin** 1500-luvulla eri aikoina leikkaamat eri pistekokoiset kirjasimet noudattavat yksityiskohtaeroista huolimatta paljolti samaa viivadynamiikkaa avainkirjainten (a ja g) rakenteen osalta.¹²

Smeijers kiinnittää huomiota siihen, kuinka kirjasinleikkaaja 1600-luvulla ei voinut tietää, olivatko hänen kaivertamansa pienenpienet kirjakkeet muodoltaan matemaattisesti puhtaita. Olivatko linjat pystysuoria, viivanpaksuus ja sen-vaihtelu vakaata ja tasalaatuista, ei saattanut tietää työvaiheessa. Smeijers korostaa, kuinka itse työn prosessi, ei niinkään suunnittelu ennalta, oli ratkaisevassa asemassa. Kirjasinleikkaajan täytyi vain intuitiivisesti tietää, mikä toimisi lopputuotteessa, pääasiassa painetun kirjan leipätekstissä.¹³

4.4 KIRJAINTEN MUOTOKIELESTÄ

Gerard Unger nostaa esiin kirjaimet H, O, l, n, o ja p perusmittasuhteiden mittatikkuina ja lisää vielä luonteikkuutta luomaan kirjaimet a ja g.

Hän painottaa koeladelmien merkitystä: monipuoliset kirjainyhdistelmät paljastavat kokonaismuotokielen kannalta toimimattomat ratkaisut. Parhaiten toimivat hänen mukaansa juuri pienessä leipätekstikoossa tehdyt testit. Unger käyttää vertauksena kirjainten yhteispelistä koreografiää ja muistuttaa **Matthew Carterin*** kuuluisaksi tekevästä lausahduksesta: tavoitteena tulisi olla, ei kauniiden kirjainten joukko, vaan kirjainten kaunis joukko. Yksittäisten kirjainten ilmiäisy ja yksityiskohdat saattavat saada aivan uuden vaikutelman erilaisissa ja yllättävissä yhdistelmissä.¹⁴

* Lausahdus on alun perin Walter Tracylta, tekijän huomautus.

¹² Smeijers, 1996: 139.

¹³ Smeijers, 1996: 146.

¹⁴ Unger, 2007: 116–117.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
ÅÊÏabcdehijklmn
opqrstuvwxyzàåêï&
1234567890(\$£.,!?)

Helvetica, yllä, ja vähemmän
menestynyt aikalais-
kilpailijansa, Antique Olive.

ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÅÊÏ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyzàåêïø
&1234567890(\$£.,!?)

Arbitrary		
e	o	a
s	r	c

Tasapainon tavoittaminen on hyvä päämäärä kirjainmuotoilussa, mutta sen ei tarvitse tarkoittaa monotonisuutta ja täydellistä yhdenmukaisuutta. Esimerkkinä näistä ominaisuuksista Unger mainitsee *Helvetica*, joka julkaisuajankohtanaan poikkesi jopa tasapaksun harmonian-sa takia huomattavasti paljon epätavanomaisempia piirteitä sisältäneistä aikalaisistaan.¹⁵ Onkin kiinnostavaa huomioida, että *Helvetica* tosiaan oli tullessaan jopa radikaali kirjain.

Kuitenkin harmoninen kokonaisvaikutelma voi sallia yllättävän paljon epätavanomaisia yksityiskohtia, jos ne ovat ikäänkuin sisäsyntyisiä ja huolellisesti tasapainoitettuja muihin kirjaimiin nähden. Unger mainitsee esimerkkinä **Barry Deckin** *Arbitrary Sans*-kirjaintyyppin 1990-luvulta, joka joistain erikoisista yksityiskohdistaan huolimatta tuottaa melko tasaisen tekstiladelman. Deck kertoo olleensa nimenomaan inspiroitunut epätäydellisyydestä, kokien sen vastavan paremmin ympäröivää maailmaa.¹⁶ Unger esittää, että kirjainmuodot, joihin emme ole tottuneet, saattavat muuttaa meidät lukijasta katsojaksi, mutta joskus tällaiselle herätykselle on tarpeensa. Hän palaa tuttuun **Beatrice Warden** ikkunaesimerkkiin: maiseman lisäksi näemme ikkunan ja ehkä sitä ympäröivän huoneenkin. Motorinen lukemisen keskeytyminen voi auttaa asettamaan luetun paremmin kontekstiinsa.

4.5 MUOTOILUIHANTEITA

Myös Fred Smeijers esittää, että täysin tietoisesti, kirjasinleikkaajat eivät edes pyrkineet täydellisyyteen. Syitä oli ensinnäkin taloudellisuus. Yhden muodon, tai pelkän yksityiskohdan, muokkaaminen olisi johtanut loputtomaan muutosketjuun muidenkin kirjakkeiden osalta, sillä ladelman kokonaisvaikutelma syntyy tietysti yksittäisten kirjakkeiden suhteista toisiinsa erilaisissa ennakoimattomissakin yhdistelmissä. Lisäksi Smeijers uskoo, että he

¹⁵ Unger, 2007: 125.

¹⁶ Unger, 2007: 127.

olivat jopa mieltyneitä tiettyyn luonnolliseen rouheuteen: elävä muotokieli tarjosi suuremman marginaalin virheiden siedolle vaikkapa yllättävissä, epäedullisissa kirjainyhdistelmissä. Samasta syystä kirjasinleikkaajat saattoivat sisällyttää yhteen fonttiin useita vaihtoehtoisia muotoja yhdestä ja samasta kirjainmerkistä, Smeijers arvaa.¹⁷ Hän yhdistää tämän ajattelutavan kirjapainotaitoa edeltäneen ajan kirjureiden taitoon, jossa tekstausta muuttui ja eli mukautuakseen eri yhdistelmiin tapauskohtaisesti, kokonaisuuden pysyessä hallittuna ja harmonisena.¹⁸

Fred Smeijers kritisoi nykyistä tapaamme suunnitella numeroihin ja tukeutuen, pikemminkin kuin näköhavaintoomme luottaen. Esimerkiksi vanhoista kirjasimista digitoitujen fonttien välistysarvojen lukemat saattavat olla kuin arvalla heitettyjä. Silti fontit ovat täysin kelvollisesti toimivia käytännössä.¹⁹

Hän toivoo, että nykyisellään kirjainmuotoiluun palaisi pyrkimys orgaanisuuteen ja epäsäännöllisyyteen: teknologia tekee tämän mahdolliseksi halitusti. Pienessä tekstikoossa ihmissilmä ei enää kykene paikallistamaan tietoisesti epäsäännöllisyyttä ja vaihtelua kirjainmuodoissa, mutta tämä vaikuttaa kuitenkin lukemisen kokemukseen elähdyttävästi.²⁰ Näin Smeijers tulee pääargumenttiinsa, jonka tueksi hän tarjoaa hauskoja vertauksia luonnosta. Millainen olisi puu, jossa kaikki lehdet olisivat identtisiä? Tai sorakiviranta, joka koostuisi miljardeista identtisistä kivistä?²¹

Smeijersilla ei kirjoitusajankohtanaan ollut esittää tutkimukseen perustuvaa todistetta väitteelle: hän uskoi silti lukemisen vaativan typografialta ärsykeitä puuduttavan monotonisuuden sijaan.²²

¹⁷ Smeijers, 1996: 146.

¹⁸ Smeijers, 1996: 148.

¹⁹ Smeijers, 1996: 149.

²⁰ Smeijers, 1996: 151

²¹ Smeijers, 1996: 152

²² Smeijers, 1996: 155.

Nykyään aiheutta on tutkittu ja tulokset vahvistavat jossain määrin Smeijersin olettaman. Princetonin yliopiston tutkimuksessa selvisi, että visuaalisesti ärsykeitä tarjoava visualisoidun tiedon ulkoasu, käytetyistä fonteista typografiaan, syvensi oppimiskokemusta. Kun lukeminen vaatii enemmän syventymistä, ei lukijan ole yhtä helposti mahdollista silmällä ylimalkaisesti tekstiä läpi.

MIELESTÄNI LOPPUJEN lopuksi kirjainmuotoilijan tehtävänä on valjastaa suunnittelemansa kirjaintyyppi suurella ja ainutlaatuisella potentiaalilla. Käytännön kokemukseni on osoittanut, että jonkinlainen henkilökohtainen tarve tai tavoite helpottaa eheämmän lopputuloksen saavuttamista kirjainmuotoilussa. Siinä, missä *Logos*-produktio on ollut tuskainen taival ja kantapäähän korkeakoulua, ovat sittemmin aloittamani kirjainaihiot jalostuneet toimiviksi fonttiperheiksi, julkaisuiksi asti, huomattavasti vaivattomammin. Olen näissä pyrkinyt useimmiten saavuttamaan jonkun tietynlaisen, selkeästi rajatun tavoitteen. Esimerkiksi *Omni*-kirjainperheen aloitin saadakseni käyttöni korvikkeen iänikuiselle *Helvetica*lle ja sen sukulaisille. Suunnitellessani visuaalista ilmettä Kaamos-muotoilijakollektiiville, tavoitteenani oli luoda käyttöni mahdollisimman ilmeikäs otsikkokirjain, joka yksinään riittäisi omaleimaisen vaikutelman tuottamiseen ripeätahtisissa suunnittelutöissä. *Bellissimo*-kirjaintyyppi sai alkunsa, kun päätin toteuttaa pitkäaikaisen haaveeni ja luoda **Herb Lubalinin** ikonisia ligatuureja lainaavan, toimivan ja nykyaikaisen open type-fontin.

Typografi ja tutkija **Markus Itkosen** mukaan postmodernissa kulttuurissamme kukin uusi kirjaintyyppi on ikään kuin oma, yksilöllinen tyyppiluokituksensa.²³ Jokainen uusi kirjaintyyppi edustaa tekijänsä yksilöllistä muotoilunäkemyksiä, halusi sitä tai ei.

²³ Itkonen teoksessa Brusila ym. 2003.

Better Than Helvetica

OMNI
Type Family

KAAAMOS
EXTRA BLACK
ABCDEFGH
IJKLMNOP
QRSTUVWXYZ
VWXYZ
0123456789

BELL'SSIMO
INCANTEVOLE
ADORABILE
BRILL'ANTE
SPLENDIDO

Osallistuin 2009 TypoBerlin-konferenssissa järjestetyille työpajalle, jossa hollantilaiset kirjainmuotoilijat Erik van Blokland ja Paul van der Laan havainnollistivat kirjainten muotokieltä ja rakennetta kehittämänsä oivaltavan mallin kautta. Typecooker-niminen sovellus arpoi osallistujille parametrit, joiden mukainen kirjaimistoaihio heidän tuli tuottaa käsin värittämällä tai tekstaamalla.

TYPECOOKER-SOVELLUKSEN PARAMETRIT

Leveys (kapea–leveä)

Vahvuus (ohut–paksu)

Rakenne (esimerkiksi roman, kursiivi, kapiteelit)

Kontrastin laji (tasaterä-, hiusterä-, palloterä-, sivellin)

Kontrastin määrä

Ylä- ja alapidennykset

Päätteet

Runko (suora–kovera–kupera)

TYPECOOKER.com

Draw this

About the parameters

Print levels: 1 2 3 4 5

About TypeCooker

On digitising

© 2004–2010, v.8,

TypeCooker is a project by

Erik van Blokland,

LettError.com

TypeMedia.org

Pick a recipe: **by parameter** by style

Pick a level: starter **easy** class experienced pro

1	width	normal
2	weight	book
3	construction	capitals
4	stroke endings	straight, no serif
7	contrast type	expansion (pointed nib)
8	contrast amount	a lot of contrast

Generated on: 2010-11-12 15:05:35

Selection: 1:4 2:5 3:1 4:0 7:1 8:9

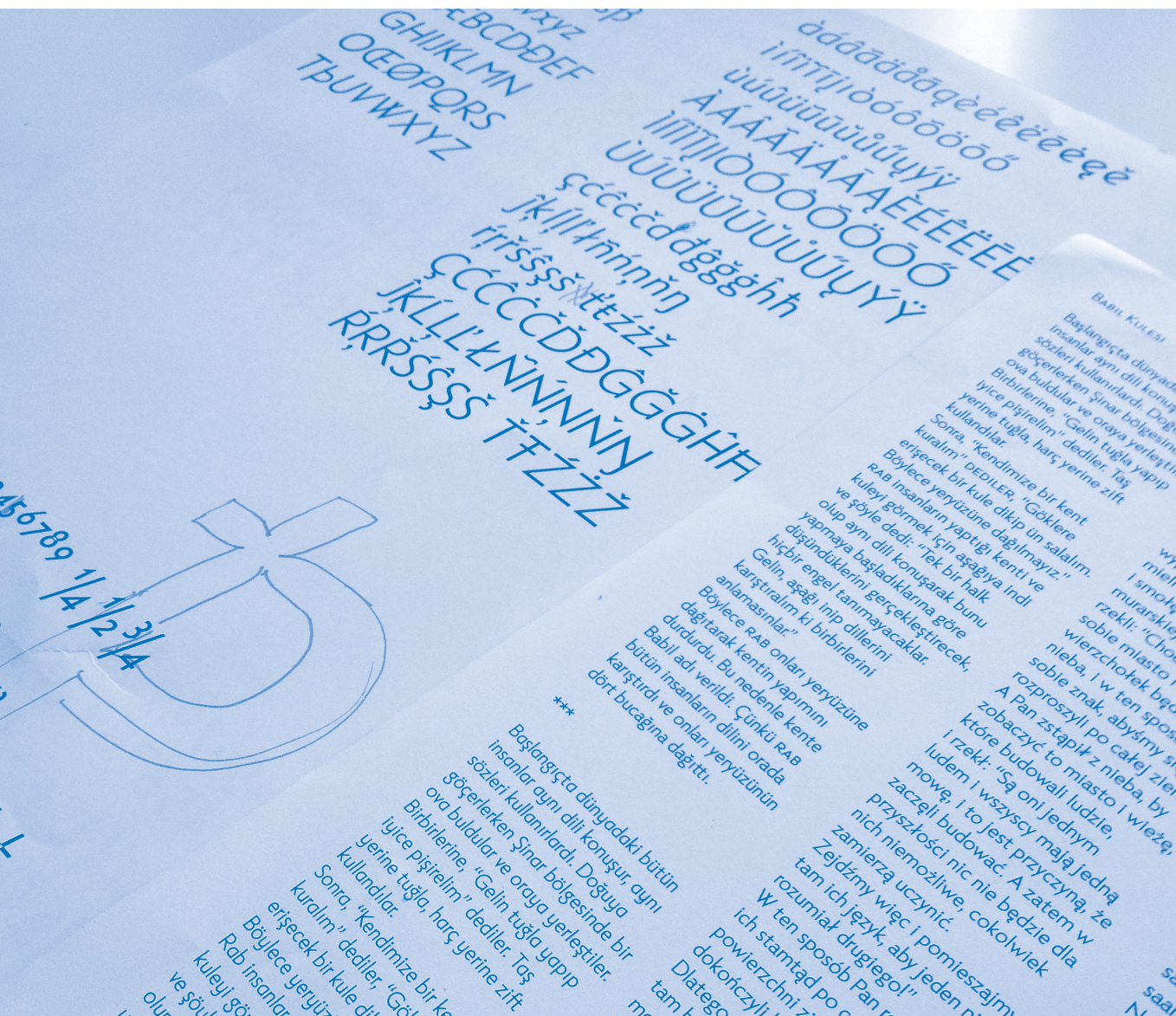
5

PRODUKTIOSTA

«Geometry can produce legible letter but art alone makes them beautiful. Art begins where geometry ends, and imparts to letters a character transcending mere measurement.»

PAUL STANDARD

Alla yksi kymmenistä
koeladematulosteista
välistysarvojen ja viivakonstrastin
hiomista varten.



5.1 TAUSTAA

Kuten mainittua, jo maisteriopintoihin hakeutuessani minulle oli selvää, että opinnäytetyöni tulisi olemaan kirjaintyyppin muotoilu. Aiemmin suunnittelemani fontit ovat olleet lähinnä pintaraapaisuja, ja rakentuneet lähinnä yhden visuaalisen idean varaan. Ne ovat olleet melko kertakäyttöisiä ja sitä paitsi teknisesti puutteellisia.

Lahden muotoiluinstituutin opintojeni loppuvaiheessa tempauduttuani ikään kuin vahingossa julkaisusuunnittelun maailmaan, onnistuin herättämään intohimon leipätekstikäyttöön soveltuviin kirjaintyypeihin: pääsin ensi kertaa jyvälle niiden mahdollisuuksista. Aloin tarkkailla arkisia käyttökirjaintyyppejä jokapäiväisessä ympäristössä: pakkauksissa, sanoma- ja aikakauslehdissä, kirjoissa, tv-ohjelmien tunnisteissa. Opín vähitellen tunnistamaan paitsi yleisimmät, myös hieman harvinaisemmat kirjaintyyppit. Olin tuolloin jo kahlannut edestakaisin **Markus Itkosen** *Typoteesejä*-opuksen: aloin kokea harmistumista yhteenään törmätessäni oppimattomasti ja huolimattomasti laadittuun typografiaan.

Olen aina ollut kiinnostunut uuden teknologian hyödyntämisestä suunnittelutyössä. Tutustuin Indesign-ohjelman myötä vuonna 2005 varhaisiin open type pro-tyyppiin fontteihin: ne tuntuivat alusta alkaen edustavan mallitulevaisuutta. Vanhojen post script-fonttien merkki-paletin pystyi jotakuinkin painamaan ulkomuistiin, mutta open type-fonteissa törmäsi aivan ennennäkemättömiin merkkeihin. Sekä yhdestä ja samasta fonttiedostosta sai kaikki aiemmin kömpelösti expert-fontista haettavat merkit, kuten kertomerkin.

OLINKIN SIIS jo pitempään halunnut tuottaa myös kertakäyttöisen visuaalisia otsikoita vaativampaan käyttöön soveltuvan kirjaintyyppin. Alinomaisen työ- ja opiskelukiireen kurimuksessa ainoa mahdollisuus löytää aikaa

Juulia
abcdefg
ABCDEFGG

HERBIE
abcdefg
ABCDEFGG

Jessica
abcdefg
ABCDEFGG

Viimeistelemättömiä ja sittemmin toimimattomiksi havaittuja fonttiaihoita vuosilta 2005–2008.

Erasmus
 abcdefg
 hijklmn
 opqrstu
 vwxyz

Qualified
 aneurysm
 xaphan

Kalligrafiset viittaukset ovat läsnä
 Logosin italic-versioissa.

tällaiseen olisi ilman muuta lopputyö. Ensi askelet produktion otin umpimähkään keväällä 2007, **Tomi Haaparan-**nan ohjaamalla työpajalla. Vain viikon kurssilla hypättiin suoraan Fontlab-ohjelman kelkkaan, ilman muodollista pikaperehdytystä kirjainmuotojen rakenteeseen, tyylihistoriasta puhumattakaan. Sain kuitenkin omaksi ja opettajan yllätykseksi aikaan jossain määrin lukukelpoisen fontin, tässäkin esitellyn *Erasmus*-nimisen tekeleen. Huomionarvoista työssä oli, että lyhyelläkin rupeamalla sai aikaan jokseenkin toimivaa jälkeä, kun näkemys oli selvillä.

5.2 MUOTOILUKONSEPTISTA

Logos sai alkunsa lopulta hieman sattumalta. Luonnostelin aihion aivan muutaman illan aikana: siinä hahmottuivat muotokielen perusteet, sekä merkittävä osa tärkeistä mittasuhteista.

Aiemmissa yritelmissäni luoda harmonista ja tasalaatuisia tekstiladellmaa tuottavia kirjaimistoja, on muotokielen rönsyilevyys osoittautunut haasteeksi. Niinpä *Logosissa* lähes kaikki muodot onkin konstruoitu rajallises- ta valikoimasta tiettyjä perusosasia. Näin muotokieli säilyy yhtenäisenä kautta linjan. Olen kuitenkin lopulta säilyttänyt myös ripauksen hieman orgaanisempaa ja jopa kalligrafiaan viittaavaa dynamiikkaa joidenkin merkkien rakenteessa. On kuitenkin huomattava, että tämä on itsetietoinen tyyliseikka, ei missään tapauksessa seurausta välineen luontaisesta jäljestä. Täysin digitaalisena tuotoksena *Logos* on esiintynyt paperilla vasta ensimmäisissä koetulosteissa.

Itse konsepti, kirjaintyyppin tarkoitus ja tavoitemielikuva, on kuitenkin huomattavasti pitemmän ajatustyön tulosta. Osa tästä on intuitiivista ja alitajuista, mutta enin osa tietoista ja aktiivista prosessointia.

Olin jo pitkään kaivannut omaan käyttööni tietynlaista päätteetöntä fonttiperhettä. Saatavilla olevista monet olivat mieltymyksiini epätydyttäviä. Muotokieleltään

puhdaslinjaiset ja neutraalit kirjaintyypit, kuten vaikkapa *Futura*, *Univers* tai *Helvetica*, ovat muilta osin vajavaisia: niistä puuttuvat pienaakkosnumerot ja kapiteelit. Myöskään oikeaa kursiivia niissä ei ole, ainoastaan mekaanisesti kallistettu roman-muotoinen kirjaimisto. Vastaavasti fontit, joissa nämä piirteet täyttyvät, ovat taas usein muotoilultaan olleet minulle vierailta, simuloidessaan orgaanista kalligrafista viivadynamiikkaa ja -kontrastia. Tunnetut kirjaintyypit, kuten vaikkapa *Meta* ja *Scala Sans*, pursuilevat omaleimaisen runsasta ja rytmikästä viivaa.

Varhaiset päätteettömät kirjaintyypit, groteskit, olivat nimensä mukaisesti melko karkeita: ne oli suunniteltu pääosin mainos- ja kylttikäyttöön. Tällöin monia tekstiladelmalle tarpeellisia piirteitä, kuten edellämainitut pienaakkosnumerot, kapiteelit tai aito kursiivi, ei välttämättä tarvittu. Nämä puutteet ovat kuitenkin jääneet elämään myös leipätekstikäyttöön soveltuvien päätteettömien kirjaintyyppien muotoilussa. En osaa kuvitella tälle muuta syytä, kuin uudistumisen pelon ja halun pitäytyä perinteessä sitä kyseenalaistamatta. On huomattavaa, että alkuperäiseen suunnitelmaansa *Futurasta* **Paul Renner** sisällytti myös renessanssiperinteen mukaiset kapiteelit ja pienaakkosnumerot, vaikka lähes abstrakti, geometrinen muotokieli muutoin olikin kuin suoraan tulevaisuudesta.

Logos-kirjantyyppissä nämä klassiset piirteet ovat sisäsyntyisiä. Mielestäni tämä luo hauskan ristiriidan: karun riisuttu, modernistinen muotokieli toteuttaa kuitenkin vuosisataista typografian jatkumoa. Kenties arkaainen vaikutelma tulee sivuutetuksi juuri tämän jännitteen takia.

5.3 TOTEUTUS

En ole kokenut piirtämistä mielekkääksi ilmaisukeinoksi itselleni vuosiin; lisäksi kalligrafiatraumani ovat vielä turhan tuoreessa muistissa. Sen sijaan tietokoneella konstruoitu, geometrinen ja puhdas muoto on aina tuntunut omalta.

Ylhäältä:
Helvetica
Univers
Futura
Gill
Logos

12345
afg afg

12345
afg afg

12345
afg afg

12345
afg afg

12345
afg afg

Kaikista verrokeista puuttuvat rytmikkäät pienaakkosnumerot. Ainoastaan Gillissä on kursiiviin viittaava italic-leikkaus. Kolmessa ylimmässä on ainoastaan yksisilmäinen g-kirjain.

zavino
zavino

Viivan optisia ominaisuuksia havainnollistettuna. Pyöreiden ja terävien muotojen tangentti näyttää visuaalisesti jäävän vaakasuorien linjojen korkeudesta.

Yllä puhtaan täysgeometrinen versio ja alla optisesti korjattu. Ongelmat ilmenevät erityisesti pienessä koossa.

zavino zavino

dance

Viivakontrasti vahvistuu Logosissa paksummissa leikkauksissa.

Varhaisimmat fonttini olivat itsetarkoituksellisen äärigeometrisia, mutta myös *Logosin* muotokieli nojaa vahvasti geometriaan. Olen kuitenkin joutunut taipumaan tekemään paljon myönnytyksiä säännönmukaisuudelle toimivuuden saavuttamiseksi. Jo noviisi kirjainmuotoilija oppii ensi askelillaan muutamia perustavanlaatuisia asioita muodon ominaisuuksista. Pian saa huomata, että matemaattisesti täydellinen muoto ei tuota täydellistä lopputulosta, etenkin jos tavoittelee toimivaa leipätekstifonttia. Ensiksikin pyöreät muodot (tavallisesti esimerkiksi o, u, n, m) näyttävät putoavan x-korkeuden alapuolelle: oikean vaikutelman saamiseksi tangentin tulee olla hivenen x-korkeuden yläpuolella. Sama pätee teräviin kärkekulmiin, muotoilusta riippuen esimerkiksi v- ja w-kirjaimissa. Lisäksi eri paksuusversiot olen tuottanut suoraan fontti-ohjelmassa, jolloin yhteys alkuperäiseen ruudukopiirrokseen on katkennut. Kokonaan oma lukunsa ovat myös leikkausten kurssiiversiot, jotka ovat vaatineet paljon justerausta yksinomaan näköhavaintoon tukeutuen.

Lähtökohtana puhdas geometria on ollut mielestäni vilpiton ja rehellinen. Minua viehättää ajatus, että joku toinen voisi periaatteessa päästä sattumalta samanlaiseen lopputulokseen: siinä on jotain aseistariisuvan universaalia viisautta. Lisäksi näen, että puhtaasti muodon kannalta tasainen ja perusmuotoihin pelkistetty viiva tulee ennen, ja löytyy kaiken muun muodon alta.

Sen sijaan välineen, esimerkiksi kalligrafian emulointi, tuntuu minusta itsetarkoitukselliselta. *Logosissa* olen kuitenkin hyödyntänyt aavistuksen verran kalligrafista viivakontrastia, mutta vain tyylikeinona. Uskon myös, että kevyt paksuusvaihtelu saa kirjainmuodot tuntumaan tutummilta.

Tunnistan taipumuksen tiettyyn anaalisuuteen fonttien lukuarvojen suhteen. Tuntuu uskalialta, jopa väärältä, poiketa matemaattisesta säännönmukaisuudesta, vaikka oma näköhavainto kehottaisikin niin tekemään. Tästä syystä

Logos-kirjainperheen lopullisessa kehitystyössä olen paljolti hylännyt pyrkimyksen aukottomaan järjestelmällisyyteen, esimerkiksi välistysarvoissa ja myös viivanpaksuuksissa. Viimeinen kehitysvaihe tapahtui sattumalta, *Logosin* päädyttyä valituksi erääseen asiakastyöhön, talotyylin kirjainperheeksi asti. Tämä edellytti rivakkaa jalostustyötä, jotta kirjainperhe saatiin käyttökelpoiseksi kokonaisuudeksi. Näin palaan Fred Smeijersin havaintoon taloudellisuuden merkityksestä kirjainmuotoilun prosessissa. Minulla ei kerta kaikkiaan ollut ajan suoma mahdollisuutta hioa aukottoman säännönmukaista numeerista järjestelmää kirjainperheen erivahuuksille ja -leikkauksille. Sen sijaan turvauduin kymmeniin koeladematulosteisiin ja ahkeraan punakynän käyttöön, minkä perusteella tein tarvittavat muutokset lennosta.

5.4 SUHDE OLEMASSAOLEVIIN KIRJAINTYYPPEIHIN

Lähes jokainen typografiaa tunteva arvioija on kuvaillut *Logos*-perhettä ikään kuin välimuotona *Futurale* ja *Gill Sansille*. Tämä ei ole ollut suoranainen tavoite, mutta luonnehdinta on silti sopiva. Mainitut aikalaiskirjaintyypit olivat käänteentekeviä ja ensimmäisiä laatuaan. Niiden vaikutus ylitti pelkän radikaalin uutuudentavoittelun ja molemmat kirjaintyypit ovat sittemmin mukautuneet typografian peruskalustoksi. En ole muotoiluprosessissa tohtinut läheisesti verrata *Logosin* avainmerkkejä näihin kunnianarvoisiin esi-isiin: jälkikäteen tarkastelu toki paljastaa tietyn sukulaisuuden.

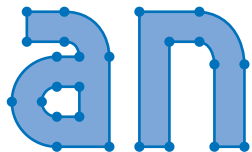
Lukuisat kirjainmerkit *Logosissa* ovat verrattain tavanomaisia muotoilultaan. Monet ovatkin sängen samankaltaisia vaikkapa mittasuhteiltaan periklassisen *Gillin* kanssa. En ole kuitenkaan käyttänyt vertailukohteena mitään valmista mallia, vaan kirjaimet ovat löytäneet hahmonsaa ja lopulliset suhteensa intuitiivisesti. Apuna ovat olleet kymmenet testitulosteet, nimenomaan leipätekstikäytössä. Tämä on eittämättä helpottanut harmonisen

MANOR
12345
afgenyafgeny

MANOR
12345
afgeny afgeny

MANOR
12345
afgenyafgeny

Pienaakkos-a on rakenteeltaan monimuotoisempi, kuin useimmat muut gemenakirjaimet. Tässä esimerkissä a-kirjain koostuu 15 pisteestä, kun n-kirjaimen voi muodostaa jo 10 pisteellä.



Logosin avainkirjainten rautalankamallien eri sukupolviversioita: oikealla viimeisimmät, lähellä lopullista muotoa olevat.



kokonaisvaikutelman saavuttamista. Kun olennaisimmat perusratkaisut ovat jo löytyneet, olen myös ottanut testitulosteita lukuisilla eri kielillä, apunani mainion Omniglot-sivuston *Babelin torni*-tekstikäännökset. Tämä on opettanut paljon eritoten tarkkeiden muotoilusta.

Olen havainnut jo varhaisimmissa leipätekstifonttikokeiluissani, että kirjaintyyppin oma luonne sen edustaman genren sisällä syntyy ensisijaisesti pienaakkosten a- ja g-kirjainten kautta. Nämä ovat usein eniten fontin ilmettä määrittävimmät kirjaimet, sillä niissä on tietysti monimutkaisemman rakenteensa (»kaksikerroksisuus») takia enemmän muuttujia. Tämä on helppo todeta tarkastelemalla keskenään ensiksi eri fonttien n- ja b-kirjaimia ja sitten a- ja g-kirjaimia. Jälkimmäisissä pareissa yksilölliset piirteet ovat ilmeisemmät. Etenkin pelkistetyissä groteskeissa erot n- ja b-kirjainten välillä ovat helposti melko kosmeettisia. *Logosin* a- ja g-kirjaimet ovatkin nähneet lukuisia eri sukupolvia jalostuessaan lopullista muotoa kohti. Näissä sen oma ääni tulee esiin. Rohkenen sanoa, että etenkin gemena-a erottuu edukseen useimmista näkemistäni saman lajityypin edustajista. Sen sijaan monet muut perusmerkit ovat kohtalaisen tavanomaisia. Esimerkiksi h, n, m ja r sekä o, b, d, p, q ovat kirjaimellisesti samasta muotista valettuja.

Myös **Eero Astala** kuvaa, että hänen opinnäytetyöproduktiossaan siinä, missä p on vakiintunut jo varhain, ovat a ja g ovat saaneet lopuuliset muotonsa lukuisten kokeilujen kautta.¹

5.5 TYÖN ARVIOINTI

Olen tietoisesti pyrkinyt säilyttämään *Logosissa* tiettyjä rosoisia ja yhteensopimattomia, epätäydellisiä piirteitä. Tätä ei kuitenkaan pidä ymmärtää niin, että mieltäisin ylipäätään jotkin piirteet täydellisiksi. Lukuisissa katselmuksissa eri

¹ ASTALA, EERO. *Oksa – kirjainperhe luontoliitolle*. Opinnäytetyö. Taideteollinen korkeakoulu, 2007: 44.

suunnittelijain kesken on aihiossa noussut esiin monia piirteitä, joista osan olenkin muokannut tavanomaisempaan suuntaan. Joistain aspekteista olen kuitenkin pitänyt kiinni. **Sami Kortemäki** viittaa opinnäytetyössään hollantilaiseen Dutch Type Library-kirjainjulkaisijaan, kuvaillen sen julkaisevan äärimmäisen huoliteltujen ja pitkälle jalostettujen kirjainperheiden huokuvan estetiikkaa ja herkkyyttä. Kortemäki näkee korostuneen pedantissa suhtautumisessa vaaran luovuuden tukahtumiselle, jonka seurauksena voi olla, että lopputuloksesta tulee varovaisen mitäänsanomaton.²

Monet kanssaopiskelijat ja -työntekijät ovat kommentoineet *Logosia* sen työvaiheissa. Mutta pääasiallisesti henkilöt, joiden palautteesta ja ehdotuksista se on jalostunut, ovat **Hanna Hakala** ja **Saku Heinänen**. Heille suuret kiitokset, vaikka en olekaan kaikkia kommentteja kuunnellut!

LOGOS ON ollut todellinen opinkappaleeni kirjainmuotoiluun, joskaan voin tuskin väittää olevani täysinoppinut vieläkään. Kehitystä on kuitenkin tapahtunut: on palkitsevaa pystyä nyt kirkkaasti havaitsemaan varhaisten työversioiden karkeat ja luonnottomat piirteet, jotka ovat sittemmin hioutuneet pois. Yhtälailla tyydytystä tuottaa, kun hoksaa jonkin ratkaisun kestäneen sellaisenaan projektin alusta alkaen.

Sami Kortemäki kuvaa opinnäytteensä *Sofa Black*-kirjaintyyppiä, kuin se olisi halunnut vain tulla ja kertoa olemassaolostaan.³ Pystyn eläytymään tähän kuvaukseen: vaikkakin määrätietoinen projekti, *Logos* on kuitenkin ollut varsin itseohjautuva. Se on tullut sellaiseksi, kuin sen pitää olla.

Tärkeä koetinkivi lienee ollut varhaisesta vaiheesta hyödyntämäni koeladematulosteet. Näistä on ollut

² KORTEMÄKI, SAMI. *Sofa Black*.

Tutkintotyö, Lahden muotoiluinstituutti, 2001: 52.

³ Kortemäki, 2001: 59.

helppo arvioida toimivuutta objektiivisesti. Kontrasti- tai välistysvirheet paljastuvat armotta, kun fonttia testataan aidoissa tekstikatkelmissa.

Tärkeä aspekti *Logosin* kokonaiskonseptissa on open type -teknologian hyödyntäminen. Tämän puolen opiskelu on ollut varsin tyydyttävää.

OLEN KENTIES itse tullut sokeaksi lopputulokselle: ulkopuoliset, ja toivottavasti tulevat loppukäyttäjät, tehkööt lopullisen arvioinnin.

6

ESITTELY

«When a type design is good it is not because each individual letter of the alphabet is perfect in form, but because there is a feeling of harmony and unbroken rhythm that runs through the whole design, each letter kin to every other and to all.»

FREDERIC GOUDY

PRODUKTION ESITTELY on melko formaali. Pidän tärkeimpänä näytteenä sen toimivuudesta tätä kirjasta itseään, jossa *Logos*-perhe luonnollisesti on käytössä kauttaaltaan. Taitossa tietysti pääpaino on leipätekstityyleillä; lisäksi suuri osa kirjaintyyppin erikoismerkeistä jää käyttämättä. On siis syytä tarkastella kaikkia kirjainperheen leikkauksia kaikkine merkkeineen hieman lähemminkin. Tarkkeiden muotoilu, kapiteelikirjaimet ja monet ligatuurimerkit luovat kaikki omaleimaista vaikutelmaa ja tuovat syvyyttä produktiolle. Niinpä seuraavilla aukeamilla esitelläänkin lähes kaikki fontin sisältämät merkit. Ainoastaan jotkut itsestäänselvät merkit, kuten lainausmerkkien tai sulkeiden peilikuvaversiot, olen jättänyt pois.

Aikomukseni oli alun perin sisällyttää opinnäytteen piiriin tutkielma *Logosin* brändistä ja siihen liittyvästä mainonnasta ja visuaalisuudesta. Tämä olisi kuitenkin vaatinut aineiston ja vastaavasti tutkimuksen laajuuden kasvattamista siinä määrin, että työmäärä olisi muodostunut opinnäytetyöksi nähden kohtuuttomaksi: työmäärä on kuitenkin ylittynyt jo hulppeasti. Tämä osuus jääköön siis jälkityöksi. En myöskään toisaalta halua opinnäytetyön viitekehyksessä liikaa ohjailla työhön tutustuvan tulkinanmuodostusta, vaan toivon produktiota tarkasteltavan kaikessa alastomuudessaan, jos sellainen ylipäättään on mahdollista.

OHessa KOKO kirjainperhe tämänhetkisessä laajuudessaan esiteltynä ensiksi kokonaisuutena suppealla perusmerkistöllä, sekä tämän jälkeen yksittäisin leikkauksin kevyimmästä raskaimpaan.

THIN & THIN ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

LIGHT & LIGHT ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

BOOK & BOOK ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

MEDIUM & MEDIUM ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

BOLD & BOLD ITALIC

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

PIENAAKKOSET

a a b c d e f g g

h i j k l m n

o p q r s t u

v w x y y z

SUURAAKKOSET

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

LOGOS THIN ROMAN

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS THIN ROMAN

TARKKEET: VAKIOMERKISTÖ

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å
 æ Æ ç Ç é ě Ď É è È ë Ê ê Ê
 í ì ï Î î Ĵ Ľ ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö
 ø Ø ô Ô õ Õ æ Æ š Š ß ß
 þ Þ ú Ú ù Ù ü Ü û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

TARKKEET: LAAJENNETTU MERKISTÖ

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė
 Ę ę Ğ ğ Ġ ġ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ
 Ō ō Ŏ ŏ Ő ő Œ œ Š š
 Š š Ţ ʈ Ũ ũ Ū ū Ŭ ŭ
 Ů ů Ű ű Ų ų Ź ź Ż ż

.,:;!?!?...--—([{|/“”«»

§¶¸¸&*+±

£€\$%&'©®™

#+=<>±¬µ×÷Ωπ%

∂ΔΠΣ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fy ff b ff h ffi ffj

ffk ffi fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS THIN ROMAN

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

hijklmn

opqrstu

vwxyz

SUURAAKKOSET

ABCDEFGH

IJKLMNOP

QRSTUVWXYZ

VWXYZ

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS THIN ITALIC

TARKKEET: VAKIOMERKISTÖ

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å æ Æ
 ç Ç é ě Ď Ě è È ë Ě ê Ê í ì ï ï ï ï ï
 ł ĺ ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö ø Ø ô Ô
 õ Õ œ Æ š Š ß ß ß ß ß ß ß ß ß ß
 ü Ü û Û ŷ Ÿ ý Ý ž Ž

TARKKEET: LAAJENNETTU MERKISTÖ

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė Ę ħ
 Ě ě Ĝ ĝ Ğ ğ Ġ ġ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ī ī Ĵ ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ
 Ō ō Ő ő Œ œ Š š Š š Š š Š š
 Š š Ţ ʈ Ũ ũ Ū ū Ŭ ŭ
 Ů ů Ű ű Ų ų Ź ź Ź ź Ź ź

.,,:;!/??...---([{|/“”«»

§¶&&€*+≠

£€\$fçⒺ¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂Δ∏Σ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fbfffhfi fjfkflft

fyfu fyffbffhffiffj

ffkfflfftff

gf gjpgygygf sttf tt ty

FT ThTb TT TY TW

LOGOS THIN ITALIC

a a b c d e f g g

h i j k l m n

o p q r s t u

v w x y y z

SUURAAKKOSET

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS LIGHT ROMAN

TARKKEET: VAKIOMERKISTÖ

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å
 æ Æ ç Ç é ě Ď É è È ë Ě ê Ê í Ì ì
 ï Î î Ĳ Ľ ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö ø Ø
 ô Ô õ Õ œ Œ š Š ß ß þ þ ú Ú
 ù Ù ü Ü û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

TARKKEET: LAAJENNETTU MERKISTÖ

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė
 Ę ę Ğ ğ Ġ ġ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ
 Ō ō Ŏ ŏ Ő ő Œ Ź Œ Ź
 Š š Ţ ŧ Ŧ ŧ Ũ ũ Ū ū Ŭ ŭ
 Ů ů Ű ű Ʋ Ƴ Ẑ ẑ Ẓ ẓ

.,:;!?!?...- - - ([{|/“”«»

ŒŒœœ*†‡

£€\$ƒç@¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂ΔΠΣ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fy ffb ffh ffi ffj

ffk ffi fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS LIGHT ROMAN

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

hijklmn

opqrstu

vwxyz

SUURAAKKOSET

ABCDEFGH

IJKLMNOP

QRSTUVWXYZ

VWXYZ

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS THIN ITALIC

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å
 æ Æ ç Ç é ě Ď Ě è È ë Ě ê Ê í Ì ì
 î Î ï ï ħ ħ ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö ø Ø
 ô Ô õ Õ æ Æ š Š ß ß þ Þ ú Ú
 ù Ù ü Ü û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė Ę ę
 Ě ě Ĝ ĝ Ğ ğ Ġ ġ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ī ī Ĵ ĵ Ĵ ĵ Ĵ ĵ Ĵ ĵ Ĵ ĵ
 Ō ō Ő ő Œ œ Š š Œ œ Œ œ
 Š š Œ œ Œ œ Œ œ Œ œ
 Ő ő Ő ő Œ œ Œ œ Œ œ

.,,:;!?!??...---([{|/“”«»

§Œ&&€*†‡

£€\$ƒç@¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂Δ∏Σ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fyffb ffh ffi ffj

ffk ffl fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS LIGHT ITALIC

a a b c d e f g g

h i j k l m n

o p q r s t u

v w x y y z

SUURAAKKOSET

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS BOOK ROMAN

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å
 æ Æ ç Ç é ě Ď É è È ë Ê ê Í í
 ì ï Î î ĺ Ł ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö
 ø Ø ô Ô õ Õ æ Æ š Š ß ß þ þ
 ú Ú ù Ù ü Ü û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

Ā ā Ă ă Ą Ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė
 Ę ę Ĝ ĝ Ğ ğ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ
 Ō ō Ő ő Œ œ Š š Ś ś Ś ś
 Š š Ţ ţ Ț ț Ū ū Ū ū Ū ū
 Ů ů Ű ű Ƴ ƴ ƶ Ʒ Ʒ Ʒ

.,:;!?!?...--—([{|/“”«»

§¶&&@*†‡

£€\$ƒç@¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂ΔΠΣ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fy ffb ffh ffi ffj

ffk ffi fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

abcdef

gghijklm

noþqrst

uvwxyzyz

SUURAAKKOSET

ABCDEFGFG

HIJKLMN

OPQRSTU

VWXYZ

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å
 æ Æ ç Ç é ě Ď Ě è È ë Ě ê Ê í Í
 ì Ì ï Î ï ĺ Ľ ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö
 ø Ø ô Ô õ Õ æ Æ š Š ß ß
 ú Ú ù Ù ü Ü û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė
 Ę ę Ĝ ĝ Ğ ğ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ
 Ō ō Ŏ ŏ Œ œ Š š Š š Š š
 Š š Ť ť Ʀ Ʀ Ū ū Ū ū Ū ū
 Ū ū Ū ū Ū ū Ź Ź Ź Ź Ź Ź

.,,:;!?!?...---([{|/“”«»

ŒŒœœœ*†‡

£€\$ƒ¢ƒ¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂Δ∏Σ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fyffb ffh ffi ffj

ffk ffi fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

a a b c d e f g g

h i j k l m n

o p q r s t u

v w x y y z

SUURAAKKOSET

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS MEDIUM ROMAN

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å æ Æ
 ç Ç é ě Ď É è È ë Ê ê Í í Ì ì Î î
 î ĺ Ł ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö ø Ø
 ô Ô õ Õ œ Œ š Š ß ſ þ Þ
 ú Ú ù Ù ü Ü û Û Ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Ď ě Ē ē Ė ė Ę ę
 Ě ě Ĝ ĝ Ğ ğ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ Ĵ
 Ō ō Ő ő Ŕ ŕ Ŗ ŗ Ś ś Ŝ ŝ Ş ş
 Š š Ţ ţ Ț ț Ů ů Ū ū Ŭ ŭ
 Ű ű Ų ų Ŵ ŵ Ź ź Ż ż

.,,:;!?!?...---([{|/“”«»

§Œœø&*†‡

£€\$ƒ¢@¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂ΔΠΣ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fy ff b ff h ff i ff j

ff k ff l ff t ff y

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS MEDIUM ROMAN

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

hijklmn

opqrstu

vwxyz

SUURAAKKOSET

ABCDEFGH

IJKLMNOP

OPQRSTU

VWXYZ

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS MEDIUM ITALIC

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å æ Æ
 ç Ç é ě Ď Ě è È ë Ě ê Ê í Í ì Ì ĩ Î
 î ĩ ĸ ñ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö ø Ø ô
 Ô õ Õ æ Æ š Š ß ß þ þ ú Ú
 ù Ù ü Ü û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Ď ě Ě ě Ė ė Ę ę
 Ě ě Ĝ ĝ Ğ ğ Ġ ġ Ĥ ĥ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĵ ĵ Ĵ Ĵ
 Ō ō Ő ő Ŕ ŕ Ŗ ŗ Ś ś Ŝ ŝ Ş ş
 Š š Ţ ţ Ț ț Ū ū Ŭ ŭ Ů ů
 Ű ű Ų ų Ŵ ŵ Ź ź Ż ż

.,,:;!?!?...---([{|/“”«»

§¶&@*†‡

£€\$¢¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂Δ∏Σ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fyffb ffh ffi ffj

ffk ffl fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS MEDIUM ITALIC

a a b c d e f g g

h i j k l m n

o p q r s t u

v w x y y z

SUURAAKKOSET

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS BOLD ROMAN

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å
 æ Æ ç Ç é ě Ď É è È ë Ě ê Ê í
 Ì ì ĩ Î î Ĳ ĳ Ñ ó Ó ò Ò ö Ö
 ø Ø ô Ô õ Õ æ Œ š Š ß ß
 Ƨ Ƨ ú Ú ù Ù ü Ü û Û ŷ Ÿ ý Ý ž Ž

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė
 Ę ę Ğ ğ Ġ ġ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ
 Ō ō Ŏ ŏ Ő ő Œ ŷ Ÿ Ź ź
 Ž ž Ű ű Ų ų Ŵ ŵ Ŷ ŷ
 Ÿ Ź Ź ź Ź ź

.,,:;!?!?...--—([{|/“”«»

§¶l&&@*†‡

£€\$ƒ¢@¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂ΔΠΣ√∞∫≠≤≥◇

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fyffb ffh ffi ffj

ffk ffi fft ffy

gf gj gy gy gf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS BOLD ROMAN

abcdefghijklmnop

hijklmn

opqrstu

vwxyz

SUURAAKKOSET

ABCDEFGH

IJKLMNOP

OPQRSTU

VWXYZ

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T U

V W X Y Z

PIENAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

SUURAAKKOSNUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

INDEKSINUMEROT

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

LOGOS BOLD ITALIC

TARKKEET: VAKIOMERKISTÖ

á Á à À ä Ä â Â ã Ã å Å æ
 Æ ç Ç é ě Ď Ě è È ë Ě ê Ê í Í ì
 Ì ï Î î Ł ł ñ Ñ
 ó Ó ò Ò ö Ö ø Ø ô Ô õ Õ
 æ Œ š Š ß ß þ þ ú Ú ù Ù ü Ü
 û Û ÿ Ÿ ý Ý ž Ž

TARKKEET: LAAJENNETTU MERKISTÖ

Ā ā Ă ă Ą ą Ć ć Ĉ ĉ
 Ċ ċ Č č Ď ě Ě ě Ė ė
 Ę ę Ĝ ĝ Ğ ğ Ĥ ĥ Ħ ħ
 Ĩ ĩ Ĵ ĵ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ Ĳ ĳ
 Ō ō Ŏ ŏ Œ Œ Š š Ś ś Ś ś
 Š š Ţ ŧ Ŧ ŧ Ũ ũ Ū ū Ŭ ŭ
 Ů ů Ű ű Ų ų Ź ź Ż ż

.,,:;!?!?...---([{|/“”«»

§Œl&&œ*†‡

£€\$ƒ¢ƒ¥©®™

#+=<>±¬μ×÷Ωπ%

∂ΔΠΣ√∞∫≠≤≥◊

LIGATUURIT

fb ff fh fi fj fk fl ft

fy fu fyffb ffh ffi ffj

ffk ffl fft ffy

gf gj gy gy sf st tf tt ty

FT Th Tb TT TY TW

LOGOS BOLD ITALIC

TERMINOLOGIA

»Typography at its
best is a visual form
of language linking
timelessness and time.»

ROBERT BRINGHURST

KIRJAINMUOTOILU JA typografia käyttävät käsitteistöä, joka on paitsi sekava ja osin ristiriitainen, myös useimmille maallikoille liki tuntematon. Näin ollen on selkeyden vuoksi tarpeen eritellä keskeisimpien tässä teoksessa käytettyjen käsitteiden merkityksiä. Lisäksi, koska suomenkielisestä terminologiasta ei tiettävästi vallitse virallistettua konsensusta, olen ottanut vapauden esittää tietyistä käsitteistä omat määritelmäni, jotka poikkeavat jonkin verran esimerkiksi **Markus Itkosen** teoksessaan *Typografian käsikirja* (2007) esittämistä.

TYPOGRAFIA

»Kirjoittamista valmiskirjaimin» (Gerrit Noordzij), »puhuttun kielen visuaalinen muoto». Tekstiladelman laatimista käyttäen olemassa olevia kirjaintyyppejä.

KIRJAINTYYPPI

Muotoiluidea, joka kattaa yksilöllisen, selkeästi tunnistettavan ja erottuvan kirjainten muotokielen konseptin. Tämä esiintyy tunnistettavasti läpi vaikka kokonaisen kirjainperheen eri varianttien. Näin ollen vaikkapa *Logos*-kirjaintyyppi käsittää sen kaikki jälkeläiset eri vahvuuksin ja kursiiviversioon, sekä tulevaisuudessa esimerkiksi päättellisen sisarperheen.

KIRJAINPERHE

Yhden kirjaintyyppin koko »suku». Jäsenet eri vahvuisista leikkauksista kursiiviversioon aina tekijän halutessa sisällyttämiin kokonaisuuksiin: antiikva- tai egyptiennesisaret ja vaikkapa ornamentti- tai symbolisarjat mukaan lukien.

KIRJAINLAJI

Kirjaintyyppin genre. Kirjainlajien jakautuminen paitsi ilmi-selvien kategorioiden kesken, myös näiden sisällä. Pääosin leipätekstikäyttöön soveltuvat kirjainlajit kuuluvat jom-paan kumpaan kahdesta allaolevasta kategoriasta.

PÄÄTTEETÖN Löyhä kirjainlaji, joka käsittää useita keskenään täysin erilaisia alalajeja. Usein käytetty nimitys »groteski» viittaa etymologisesti varhaisiin suuraakkosiin, niiden monumentaaliseen luonteeseen. Esimerkkejä: groteski, geometrinen groteski, humanistinen päätteetön, uusgroteski.

PÄÄTTEELLINEN Niin ikään väljä sateenvarjotermi kirjainlajeille, joissa suuressa osassa kirjaimia esiintyy viivapäätteet. Esimerkkejä: antiikva (sisältää vielä lukuisia alalajeja), clarendon, tasapäätteinen (slab serif).

a a a a

g g g g g g

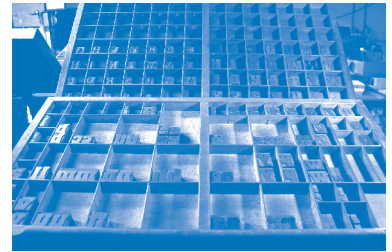
Kahden pääkirjainlajin, päätteettömän ja päätteellisen, tyyppillisten alalajien esimerkkejä.

FONTTI

Alkujaan yhtä kirjasinperhettä, valikoimaa yhden kirjaintyyppin yhden leikkauksen yhden pistekoon kirjasimista, tarkoitanut termi. Nykyään fontti viittaa yhden kirjaintyyppin yhden leikkauksen käsittävään yksittäiseen tietokonetiedostoon.

KIRJASIN

Nykyään lähes arkaainen termi, jota monesti virheellisesti käytetään yhä tarkoitettaessa joko kirjaintyyppiä tai -perhettä, joskus myös yksittäistä fonttia. Etymologisesti kirjasin viittaa metalliladonnan aikaan käytettyihin lyijystä valettuihin kohopainokirjakkeisiin.



Muinainen fontti eli kirjasintyyppi. Yhden kirjaintyyppin yhden pistekoon painokirjakkeet jaettuna suur- ja pienaakkosiin (upper case, lower case: huomaa käsitteiden etymologia kirjakkeiden sijoittelun mukaan).

LADELMA

Katkelma, joka käsittää mieluiten ainakin virkkeen verran kirjaintyyppillä ladottua tekstiä.

PIEN- JA SUURAAKKOSET, KAPITEELIT

Myös gemenat ja versaalit: isot- ja pienet kirjaimet, myös numerot. Kapiteelit ovat käytännössä pienaakkosten matalien kirjainten korkuisia, mutta muotoilultaan versaalien mallisia kirjaimia. **abcd ABCD ABCD 1234 1234**

LÄHTEET

- ASTALA, EERO. *Oksa – kirjasinperhe Luontoliitolle*.
Opinnäytetyö. Taideteollinen korkeakoulu, 2007.
- BIERUT, MICHAEL ym. *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. Allworth Press, New York, 1994.
- Bierut, Michael ym. *Looking Closer 2*. Allworth Press, New York, 1997.
- BILAK, PETER. *In search of a comprehensive type design theory*. Verkkoessee, Typotheque, 2005.
- Bilak, Peter. *We don't need new fonts*. Verkkoessee. Typotheque, 2011.
- BRUSILA, RIITTA ym. *Typografia – kieltä vai visuaalisuutta?* WSOY, Helsinki, 2001.
- KINROSS, ROBIN. *Modern Typography. Essay in Critical History*. Hyphen Press, Lontoo, 2004.
- KORTEMÄKI, SAMI. *Sofa Black*. Opinnäytetyö. Lahden muotoiluinstituutti, 2001.
- LINNEMAN, BO. *Branding with Letters*.
Luento, Taideteollinen korkeakoulu, 22.4.2009.
- LUPTON, ELLEN ym. *Design Writing Research. Writing on Graphic Design*. Phaidon Press, Lontoo, 1999,
- Lupton, Ellen. *Mixing messages. Graphic design in contemporary culture*. Princeton Architectural Press. New York, 1996.
- MEGGS, PHILIP. *History of Graphic Design*.
Wiley, New York, 1998.
- SMEIJERS, FRED. *Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now*. Hyphen Press, Lontoo, 1996.
- SPIEKERMANN, ERIK. *Matthew Carter. Eye 11*.
Eye Magazine Ltd, Lontoo, 1993.
- UNGER, GERARD. *While You're Reading*.
Mark Batty Publishers, New York, 2007.

- BRINGHURST, ROBERT. *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks, Kanada, 2007.
- CHENG, KAREN. *Designing type*. Yale University Press, New Haven, USA, 2005.
- ITKONEN, MARKUS. *Typografian käsikirja*. RPS-yhtiöt, Helsinki, 2007.
- KAHL, JULIA. *There comes a point where you just «feel» the type. An Interview with Yves Peters. Slanted 11*. Magma Brand Design, Karlsruhe, Saksa, 2010.
- KUUSELA, TUIJA. *Taiteilijat kirjaimia piirtämässä. Suomen kultakauden kirjataidetta*. SKS, Helsinki, 2004.
- NOORDZIJ, GERRIT. *The Stroke. Theory of writing*. Hyphen Press, Lontoo, 2005.
- SMEIJERS, FRED. *Type Now. Manifesto plus works so far*. Hyphen Press, Lontoo, 2003.

Kiitokset seuraaville henkilöille heidän
kannustuksestaan, opetuksesta, rohkaisusta,
ohjaamisesta ja avusta, ei välttämättä vain tämän
opinnäytteen osalta, vaan myös ylipäättään
elämässä, opiskelussa ja ammatissa.
Sekä erityiskiitokset läheisille »typofilian»
aiheuttaman poissaoloni sietämisestä!

Jella Bertell
Emil Bertell
Raija Bertell

Tomi Haaparanta
Hanna Hakala
Saku Heinänen
Marjatta Itkonen
Marja Lampainen
Ritva Leinonen
Jürgen Sanides
Peter Verheul

